WIDENER
HN HG46 /

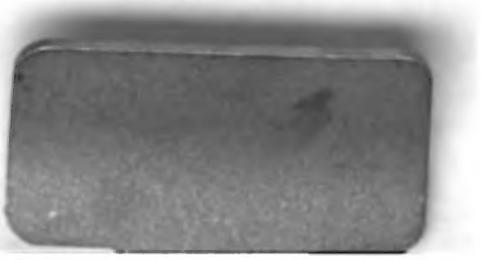
Digitized by Google

GIFT OF

EPHARIN W. GURNEY

PROF. IN HAW. UNIV.

HARVARD COLLEGE LIBRARY



Digitized by Google

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil.

Die Kunstlehre.

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Digitized by Google

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil. Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Viertes Heft:

Die Musik.

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Digitized by Google

F'A1462
A
(III, 2)
1871, April 20.
Gift of
Ephraim W. Gurney,
Prof. in Harv. Univ.
(M. 26. 1852.)

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
FEB 24 1976

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Zweite Gattung.

Die subjective Kunstform oder die Musik.

	§§.	Seite.
a. Das Wesen der Musik.		
α. Ueberhaupt	746—766	775—840
β. Die einzelnen Momente.		
Das Tonmaterial und seine Gliederung	767—778	840—914
Der Höhenunterschied der Töne und Tonlagen überhaupt	768	847—851
Das Tonsystem und die Intervallverhältnisse	769—770	851—864
Die Tonleiter und die Tongeschlechter	771—772	864—872
Die Tonarten	773	872—881
Harmonie	774—775	881—900
Rhythmus	776—777	900—912
Dynamik des Tons	778	912—914
Die Composition und ihre wesentlichen Formen.		
Melodie	779	914—924
Die Gliederung in Theile, Perioden und Sätze	780	924—932
Die Stimmenführung; Uebergang zur Polyphonie	781	932—936
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung	782	936—938
Contrapunct, Nachahmung, Canon, Fuge	783—784	938—948
Strenge und freie Polyphonie	785	948—950
Cyclische Compositionsform; mehrtheiliges, größeres Tonstück	786	950—952
Erste (triadische) Form des mehrtheiligen Tonstücks; Rondo; Variation; Form der freien Gedankenentwicklung	787—790	952—962
Das größere, aus mehrtheiligen Sätzen bestehende Tonstück	791	962—965
Der musikalische Styl.		
Stylgesetz; Ausdruck, Tonmalerei	792	965—971
Stylarten	793	971—976

Digitized by Google

	§§.	Seite
b. Die Zweige der Musik.		
Eintheilung	794—79	976—979
Unterschied der Vocal- und Instrumentalmusik	796	980—983
Verhältniß beider zu einander	797—798	983—988
a. Die Vocalmusik.		
Ihre Eintheilung	799	988—989
Lied, Ballade, Romanze	800—801	989—998
Recitativ, declamatorischer Gesang, Arie	802	998—1011
Polyphone Vocalmusik; Chor	803	1011—1016
Größere Gesangwerke, Cantate, Motett, Hymnodie, Messe	804	1016—1023
β. Die Instrumentalmusik.		
Die Instrumente	805—806	1023—1049
Eintheilung des Instrumentalsatzes	807	1049—1050
Solosatz, mehrstimmiger Solosatz, Harmonie-, Concert-, Orchestersatz	808—810	1050—1066
Die Gattungen der Instrumentalmusik	811	1066—1067
Das einfache Instrumentaltonstück	812	1067—1069
Das mehrtheilige Instrumentaltonstück; Tanz, Marsch	813	1069—1073
Die Eröffnungs- und Einleitungsmusik; Ouvertüre	814	1074—1080
Größere Tonstücke, Sonate, Quartett u. s. w., Concert, Symphonie, freie Formen	815—816	1080—1098
γ. Vocal- und Instrumentalmusik in Einheit und Wechselwirkung.		
Begründung und Zweck derselben; das durch sie entstehende Tonwerk im Allgemeinen	817—818	1098—1103
Das epischlyrische Tonwerk, das Oratorium	819	1103—1110
Das dramatischlyrische Tonwerk, die Oper; ihre Anlage und Disposition, die Wahl der Stoffe, die verschiedenen Gattungen	820—821	1110—1122
c. Die Geschichte der Musik.		
Eigenthümlichkeit und treibende Gegensätze ihrer Entwicklung	822	1122—1125
Die Musik des Alterthums	823	1125—1129
Die Musik des Mittelalters	824	1129—1133
Die moderne Musik.		
Die italienische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts	825	1133—1135
Die kirchliche und weltliche Musik in Italien seit dem 17. Jahrhundert	826	1135—1139
Die deutsche Musik bis Bach und Händel	827	1139—1142
Die französische Musik; Gluck	828	1142—1143
Die Musik seit Haydn und Mozart	829—831	1143—1148
Die neuesten Richtungen	832	1148—1151
Anhang. Die Tanzkunst	833	1152—1158

Digitized by Google

Zweite Gattung.

Die subjective Kunstform oder die Musik.

a.

Das Wesen der Musik.

α. Ueberhaupt.

§. 746.

Der Schritt zur Auflösung der Objectivität, welcher in der Malerei sich ankündigt (vergl. §. 659), muß ausgeführt, der Gegenstand ganz in das Subject hereingezogen und in dessen innere Bewegtheit aufgehoben werden, damit erst die Subjectivität in ihr volles Recht eintrete. Nur dadurch wird es möglich, daß auf einer weiteren Stufe, welche allerdings durch den Begriff des Schönen und seine Begründung im Lebensgesetze selbst gefordert ist, das Object nunmehr als eine neue Schöpfung wieder aus dem Geist hervorgehe.

Der Eintritt der Musik ist in der Malerei so vorbereitet, daß man sagen kann, man höre überall ihren Schritt schon an der Pforte. Es ist in der Lehre dieser Kunst auf allen wesentlichen Puncten gezeigt, wie sie an der Grenze der bildenden Künste steht, wie zuerst überhaupt durch das Prinzip ihrer Darstellungsweise, wonach sie einen bloßen Schein der Dinge auf die Fläche wirft, sodann durch das Ueberwiegen des Ausdrucks, die vielgestaltige Handlung, die Aufnahme der elementarisch ergossenen Medien, namentlich aber durch die Magie der Farbe der Charakter der Objectivität so eben sich verflüchtigen zu wollen scheint, es ist diese Beleuchtung insbesondere in dem angeführten §. durch die Worte zusammengefaßt, es sei die subjective Bewegtheit in dem Maaße eingedrungen, daß zum Durchbruch ihres Uebergewichts nur noch ein Schritt fehle. Hegel's treffender Ausdruck ist, daß in der Magie des Colorits das Objective gleichsam schon zu ver-

Digitized by Google

ſchweben beginne und die Wirkung faſt nicht mehr durch etwas Materielles geſchehe (Aeſth. B. 3, 126). Allein die Malerei iſt und bleibt noch bildende Kunſt, ſtellt ihr ideales Weltbild noch dem Subject gegenüber als ein Object, das außer ihm, der eigentlichen Bewegung ermangelnd, im Raume verharrt. Welche tiefen Mängel ſelbſt für die reichſte unter den bildenden Künſten hieraus fließen, haben wir geſehen. Wie warm ſie ſich auch an das Innere des Zuſchauers ſchmiegt, die Scheidewand zwiſchen ihr und ihm bleibt ſtehen, die ausſchließende Natur des Räumlichen legt ſich zwiſchen beide. Es iſt am gegenwärtigen Orte nicht die Aufgabe, dieß in der beſtimmten Richtung auseinanderzuſetzen, daß noch einmal gezeigt würde, was Alles die Darſtellungsmittel der Malerei nicht zu geben vermögen, um dadurch unmittelbar zu der Nothwendigkeit fortzuführen, daß ein anderes Darſtellungsmittel ergriffen werde, ſondern wir ſprechen erſt von dem geiſtigen Act und ſeinem Grundgeſetz im Ganzen und Großen. Dieſes, das Grundgeſetz der Eintheilung der Kunſt in Künſte, haben wir (§. 537) in dem Fortgange von der Objectivität zur Subjectivität und zur höheren Einigung beider gefunden, derſelben Kategorie, worauf die Stufen des Syſtems: das Naturſchöne, die Phantaſie, die Kunſt beruhen. Der Geiſt der Kunſt ſtellt das Abbild ſeines inneren Gebildes zuerſt als Object in den Raum hinaus, wo es dem Zuſchauer begegnet wie der naturſchöne Gegenſtand. Er gewinnt durch dieſen Act die ganze Schärfe und Klarheit der Gegenüberſtellung, aber er verliert auch ſo viel, daß er in ſeinem Gebiete denſelben Weg wiederholen muß, den die Phantaſie vor der Kunſt einſchlug, als ſie das naturſchöne Object zuerſt ganz aufzehrte, in ihr Inneres nahm, in ein blos inneres Bild verwandelte. Der Künſtler hat den Stoff, den er als Inhalt eines Sculpturwerks, Gemäldes räumlich von ſich abſtößt, wohl vorher im Innern gehegt und durchdrungen, aber dieſe Durchdringung wird ſchon im Innern keine vollendete, es wird eine *Antitheſe* in der Syntheſe geweſen, ein Reſt von Fremdheit wird zurückgeblieben ſein und eben dieß wird der Zuſchauer fühlen, denn alles räumliche Sein trägt den Charakter des Ausſchließenden. Es muß eine noch innigere, eine abſolute Durchdringung geben, worin das Gegenüber ganz flüſſiges Ineinander, das Hinausgeſtellte ganz innerſtes Eigenthum bleibt, und zwar ſchon im innern Acte ſelbſt, wo ebendaher derjenige, der das Kunſtwerk genießt, mit ſeinem innerſten Selbſt darein eingeht oder umgekehrt es in ſein innerſtes Selbſt eingehen, dieſe Zwei ineinander aufgehen fühlt. Zu §. 551, S. 176 iſt geſagt: es werde in einer auf die bildende Kunſt folgenden zweiten Kunſtform ein Ineinandergähren von Object und Subject eintreten, welches *inniger*, aber *dunkler* ſei, als das Verhalten in der bildenden Kunſt; dieſe ſei *mehr* und *weniger*, als jene vorerſt auf ſie folgende ſubjective Form; die Beſtimmtheit der Gegenüberſtellung zwiſchen dem Naturſchönen und Künſtler, dem Künſtler und ſeinem

Digitized by Google

Werke sei ebenso sehr noch eine Behaftung mit der Natur, ein Bedürfen des gegebenen Glieds in der Antithese; mit dem „Zurückschlingen der Welt in das Herz," das jene subjective Kunst zu vollziehen haben werde, sei die Klarheit des Gegenschlags, aber auch diese Behaftung mit dem Object aufgehoben und eine Wiederherstellung des letzteren vorbereitet, welche von ungleich hellerem Bewußtsein begleitet sein werde. Von den zwei Seiten, welche in diesen Sätzen hervortreten, ist zuerst schlechthin diejenige zu betonen, von welcher dieser neue Schritt der Kunst als unendlicher Fortschritt erscheint. Die Kunst muß jetzt den Standpunct des subjectiven Idealismus einnehmen und sie wird sein Unrecht theilen, aber hier gilt vorerst sein Recht. Die Philosophie mußte den Realismus zerstören und erst die Wahrheit, daß das Subject Inhalt, Maaß und Ziel aller Dinge ist, bis zu der Spitze treiben, wo es unmöglich war, aus dem Subject, das allen Gegenstand verschlungen hatte, wieder ein Object zu construiren, ehe sie den Weg zum Wiederaufbau der Welt, zum Ideal-Realismus fand; ebenso muß die Kunst, nachdem sie in der bildenden Form das Object dem Geiste gegenüber hingestellt und stehen gelassen, die Wahrheit, daß alles Object nur so viel ist, als es für den Geist ist, erst dahin treiben, daß sie dasselbe völlig aufzehrt, ehe sie es aus diesem Grab und Schacht neugeboren, vom Geiste gesetzt und durchdrungen wieder zu Tage bringt. Allerdings aber läßt sich dieß gar nicht aufstellen, ohne daß sogleich auch das Unrecht dieses Standpuncts ausgesprochen wird. Auch der §. sagt daher bereits, daß der Eintritt der Kunst in das Prinzip der reinen Subjectivität ein nothwendiger Durchgang zu einem höheren Dritten sei, und behauptet dieß als Forderung des Begriffs des Schönen und seiner Begründung im Lebensgesetze selbst. Das Schöne ist die Idee in begrenzter Erscheinung; alle Erscheinung der Idee ist aber wesentlich Erscheinung in der Form des *Sichtbaren*. Die Idee ist das Leben, das Leben aber ist die Bewegung der Kräfte, welche in Körpern Gestalt haben; das Dasein der Idee ist daher vor Allem Verkörperung. In dem organischen Körper blitzt aus der feinsten Bildung der Materie der Geist auf, der unendlich mehr, als alle Materie, richtiger die Wahrheit aller Materie ist, aber nicht anders, als so, daß sie seine Basis, sein Organ bleibt. Die Kunst wird daher das Sichtbare der Körperwelt nun verlassen dürfen, um es wieder zu suchen, sie wird es nicht getilgt, sondern in Wahrheit nur *verborgen* haben und daraus folgt, daß diejenige Kunstform, welche sich auf diesen Standpunct stellt, einen eigenthümlich zweiseitigen, ebensosehr weiter, nach einer höheren Stufe, weisenden, als für sich berechtigten und selbständigen Charakter tragen wird: ein Begriff, der im Folgenden zu entwickeln und dann mit dem ganzen Gewichte der Ausdrücklichkeit herauszustellen ist. Jede Kunst zeigt durch ihre Mängel hinüber auf die andern, keine so fühlbar, so schwebend, wie die Musik.

§. 747.

Das Subject, welches allen Gegenstand aufgehoben in sich trägt, kann in der Kunst nur das fühlende sein. Vermöge innerer Nothwendigkeit besteht daher im Leben der Phantasie eine besondere Form, worin dieselbe mit ihrem ganzen Wesen sich auf den Standpunct des Moments der Empfindung stellt und blos innerhalb derselben bildet (vergl. §. 404). Die Auffassung der empfindenden Phantasie ist schlechthin eigenthümlich, durch keine andere zu ersetzen und ebendadurch berufen, eine selbständige Kunstform zu begründen.

Zuerst ein Wort zum Schutze des Wechsels zwischen den Ausdrücken: Gefühl und Empfindung. Die psychologische Terminologie ist gewohnt, Empfindung vom sinnlichen, Gefühl vom geistigen Innewerden zu gebrauchen. Allein die Sprache bezeichnet unbestritten auch rein sinnliche Erregungen der Lust und Unlust als Gefühle, und umgekehrt wendet sie mit solcher Bestimmtheit das Wort Empfindung im intensiven, geistigen Sinn an, daß wir uns schon in §. 404. jener Schulvorschrift nicht bequemen konnten. Ist eine Unterscheidung im Sprachgebrauche wahrzunehmen, so scheint sie uns darin zu bestehen, daß man mit dem Ausdruck Empfinden gewöhnlich den Aneignungs-Act eines Objects bezeichnet, Gefühl aber absolut von dem ganzen Verhalten der Seele zu gebrauchen vorzieht; man sagt lieber: dieß im Gemälde, Gedicht u. s. w. ist empfunden, als: gefühlt. Da nun die Unterschiede der Phantasie in §. 404. darauf begründet sind, daß diese sich mit ihrem ganzen Wesen in den Standpunct des einen oder andern der Acte legt, welche die Momente ihrer Thätigkeit bilden, so wurde schon dort gesetzt: empfindende Phantasie, weil diese darin besteht, daß die ästhetische Schöpferkraft sich auf jene Seite der Anschauung, welche im Acte des innigen Aneignens besteht, und auf jenen Anfang der bildenden Erzeugung wirft, welche den Stoff erst in das unbestimmte Weben begeisterter Stimmung taucht. — Von blos sinnlichem Gefühle kann in der Aesthetik natürlich nicht die Rede sein. Eigentlich gibt es gar kein solches, denn was auf die Sinne so oder anders, ihre organische Stimmung fördernd oder störend einwirkt, muß erst von der Seele ergriffen, ihrem Innewerden angeeignet sein, ehe es ein bestimmtes Gefühl, Lust oder Unlust, bewirkt. Eine Seelenstimmung nun, die nur auf einem so apperzipirten bloßen Sinnen-Eindruck beruht, ist allerdings ein blos sinnliches Gefühl zu nennen in Vergleichung mit andern. Die Kunst aber hat mit diesem Gebiete nichts zu schaffen. Das ganze System des Sinnenlebens tritt jedoch in der Einbildungskraft als ein innerlich gesetztes noch einmal auf und so gibt es eine Welt von Stimmungen, welche eine verinnerlichte Reminiscenz der sinnlichen Gefühle darstellen. Auf diese

kann allerdings die Kunſt ſich werfen und davon muß weiterhin mit Nachdruck die Rede ſein, doch nur um zu zeigen, daß dieß nicht wahre Kunſt, dieſe hat es nur mit dem Gefühle zu thun, das in näherem und nächſtem oder entfernterem Sinn einen ethiſchen Kern hat.

Der gegenwärtige §. iſt nun eine weſentliche Ergänzung von §. 404; der tiefere Beweis, daß im Organiſmus der Phantaſie eine Nothwendigkeit liegt, in der empfindenden Form aufzutreten, wurde dort der vorliegenden Stelle in der Kunſtlehre vorbehalten. Zunächſt ganz allgemein philoſophiſch hat der vorh. §. begründet, daß die Kunſt eine beſondere Geſtalt erzeugen muß, worin das Subject Alles, worin aller Gegenſtand in daſſelbe aufgegangen iſt, daß dieſes einmal ganz und ausſchließlich zum Rechte kommen muß, um zu zeigen, daß es auch in der bildenden Kunſt überall nicht das bloße Object, ſondern ſeine Durchdringung und Durchgeiſtigung war, was dem Stoffe ſeinen Kunſtwerth gab. Fragt es ſich nun, wie dieſe Forderung ſich realiſiren ſoll, ſo leuchtet ein, daß dieß durch keinerlei Verhalten geſchehen kann, worin der Geiſt auf gegebene Objecte als ſolche gerichtet iſt. Die Anſchauung hat das Ihrige in der bildenden Kunſt, die auf ihren Standpunct ſich ſtellte, gethan; ob die verinnerlichte Anſchauung, die Vorſtellung, alſo das Einbilden ganz allgemein, ebenfalls den Standpunct abgeben kann, auf den die Phantaſie ſich ſtellt, kann hier nicht zur Sprache kommen, denn auch dieſe Form beruht auf beſtimmtem Verhalten zu Objecten. Es bleibt alſo nur das Subjectivſte im Subject, das Gefühl, als Organ der geforderten Leiſtung übrig: die Form, von der ſich gar nichts prädiciren läßt, was zu der Beſtimmung: *mir* iſt es ſo und ſo zu Muthe, in *mir* klingt die Welt ſo und ſo an, irgend eine weitere, einem Object entnommene Eigenſchaftsbeſtimmung hinzubrächte. Allein wir ſind im *äſthetiſchen* Gebiete, wir reden nicht vom Gefühl überhaupt, ſondern von der *Phantaſie* als Gefühl, alſo von dem Gefühl, wie die Kraft der Phantaſie ſich in daſſelbe legt und das Ganze ihrer Thätigkeit in dieſem Elemente durchführt, ſo daß, was in andern Gebieten Anſchauung, Einbildungskraft, Erzeugung des reinen inneren Urbilds iſt, auch hier, jedoch in anderem Sinn, anderer Form vor ſich geht. Nach jener Bezeichnung wäre das Gefühl eigentlich ein Unſagbares, Unausſprechliches, denn ohne alle und jede Hülfe objectiver Prädicirung läßt ſich doch im Grunde kein Wort finden, zu ſagen, wie mir zu Muth iſt; eben in dieſe Lücke aber werden wir nun die Phantaſie als empfindende eintreten ſehen. Es iſt im vorh. §. zugleich mit der erſten Einführung in dieſes neue Gebiet ausgeſprochen, wie daſſelbe allerdings über ſich ſelbſt hinausweist, ebenſo beſtimmt aber iſt deſſen reine Selbſtändigkeit behauptet. Dieß findet nun genau ſeine Anwendung auf das Gefühl als Urheber der ſich nunmehr eröffnenden Kunſtform. Die Phantaſie wird jene Lücke in gewiſſem Sinn ausfüllen, doch keineswegs ſo,

daß das nun zu einer Welt von inneren Formen und Unterſchieden entwickelte Element gegenüber dem Dringen des Geiſtes auf objective Beſtimmtheit nicht noch immer als eigenſchaftslos, unterſchiedslos ſich darſtellte: dieß iſt die eine Seite, welche merkbarer, als in andern Künſten, fortleitet, weiter weist; aber ebenſo gewiß iſt, daß das Gefühl mit jener Art von Sprache, die es als Form der Phantaſie und Kunſt gewinnt, Solches ſagen kann, was durch gar kein anderes Organ hinreichend geſagt werden kann. Kein Bild, kein Wort kann dieß Eigenſte und Innerſte des Herzens ausſprechen wie die Muſik, ihre Innigkeit iſt unvergleichlich, ſie iſt unerſetzlich, ein rein ſelbſtändiges, in reiner Eigenkraft beſtehendes Weſen. Ja die Betrachtung der Muſik müßte eigentlich in ganz anderem Umfang, als die der andern Künſte, in die Pſychologie gezogen werden. Was die letzteren betrifft, ſo genügt es dieſer Wiſſenſchaft, die inneren Unterſchiede der Phantaſie, worauf ſie beruhen, im Allgemeinen aufzuzeigen, was aber das Gefühl ſei, erfahren wir ſo entſchieden nur durch die Kunſtform, die es ſich durch die Bildungskraft der Phantaſie in der Muſik gibt, daß eigentlich der Apparat dieſer Kunſt vom Pſychologen zu Hülfe zu nehmen iſt, um das innere Leben des Gefühls, auch abgeſehen von der Kunſt, zu beleuchten; von der Anſchauung, von der Vorſtellung wiſſen wir auch ohne die Kunſt, über das Gefühl belehrt nur ſie uns.

§. 748.

Im Gefühle wird das Subject ſeiner ſelbſt inne, wie es in ſeinen Lebensbedingungen durch die objective Welt gefördert oder gehemmt iſt. Es vollzieht nicht den unterſcheidenden Act des Bewußtſeins, welches Subject und Object auseinanderhält und das letztere durch Prädicate beſtimmt; es wird in ſeiner Reinheit nur gefaßt, wenn es von dieſem Acte, der es zwar zu begleiten pflegt, in der Betrachtung ganz getrennt gehalten wird; es iſt daher vergleichungsweiſe dunkel, indem es nur ſeine eigene Stimmung, nichts von dem Gegenſtand ausſagt, durch den ſie erregt iſt. Es iſt aber eine ungleich tiefere Form des Seelenlebens, als das Bewußtſein, indem es die objective Welt in das innere Leben des Selbſt und deſſen einfache Idealität verwandelt. Seine Bewegung iſt unwillkührlich, aber ebenſo ſehr verhüllte Freiheit. In ihm iſt der reine Act des Selbſtbewußtſeins, von dem alle Thätigkeit des Denkens und Wollens ausgeht, in geiſtiger Naturform vorgebildet.

Um den Inhalt des §. zu erläutern, wird es am zweckmäßigſten ſein, zuerſt die Begriffe: Bewußtſein und Selbſtbewußtſein klar zu unterſcheiden; es wird dann die Natur des Gefühls, wie es die Mitte zwiſchen dieſen beiden Acten, ja die Mitte der ganzen Geiſteswelt bildet, leichter zu faſſen

ſein. Das Bewußtſein iſt der Act, wodurch das Subject in klarer Gegenüberſtellung ſein Ich und das von außen gegebene Object auseinanderhält und in der Unterſcheidung zugleich zuſammenfaßt. Es erwacht an der Hand der ſinnlichen Wahrnehmung, d. h. insbeſondere an der Thätigkeit des Geſichtſinnes, denn dieſer iſt es, der Grenzen aufzeigt und die Raumvorſtellung vermittelt, welche die nächſte Bedingung jenes unterſcheidenden Actes iſt; wogegen die Sinne, welche auf unmittelbarer Berührung mit dem Gegenſtand und ſeiner Auflöſung und Verflüchtigung beruhen: Taſtſinn, Geruch und Geſchmack, als Sinne der nicht unterſcheidenden unmittelbaren Empfindung tiefer im Gebiete der reinen, dunkeln Sinnlichkeit liegen. Nur der Taſtſinn, ſofern er uns durch den Stoß auf das Feſte überhaupt von Körpern überzeugt, hat näheren Antheil an jener Bedeutung des Geſichtſinns. Das Bewußtſein iſt nun wohl klare, geiſtige Gegenüberſtellung und Zuſammengreifung des Subjects und Objects, aber noch kein Act höherer Einheitsbildung. Das Ich geht noch nicht in ſich, um ſich als das wahrhaft Thätige in dieſem Acte zu erfaſſen, ſondern erſcheint ſich nur in und mit dem Objecte, das ihm ein von außen gegebenes iſt; es iſt Antitheſe mit blos äußerlicher Syntheſe, denn es bleibt ganz unentwickelt, ob in der Syntheſe das Ich nur ein Aufnehmendes oder vielmehr ein wahrhaft Thätiges ſei, ganz ähnlich, wie im phyſiſchen Sehen ohne Zutritt des Denkens die poſitive Thätigkeit des Auges unbewußt vor ſich geht und der Gegenſtand einfach dieſem Organe ſich zu geben ſcheint. Den Begriff der Antitheſe mit unvollkommener Syntheſe haben wir in d. Anm. zu §. 746 ſchon auf das Verhalten des Geiſtes in der bildenden Kunſt angewandt, und wirklich ſteht dieſe, obwohl mit unendlichem Gehalt erfüllt, noch auf dem Standpuncte des bloßen Bewußtſeins. Wir kommen darauf zurück. — Das Selbſtbewußtſein dagegen iſt der abſolute Act der Reflexion des Ich auf ſich ſelbſt, in welchem die Antitheſe gegen ein von außen gegebenes Object nebſt der blos äußerlichen Syntheſe abgeworfen und ſo das Ich nur ſein eigenes Object iſt. Daß in dem Ich, wiefern es in dieſer Einheit des Unterſchiedenen Object iſt, die ganze Welt der eigentlichen Objecte eingeſchloſſen liegt, daß das Ich die unentfaltete Welteinheit iſt, dieß bleibt in dem abſtracten Uract des Geiſtes, den wir Selbſtbewußtſein nennen, noch unerſchloſſen, als bloße Möglichkeit zurückgehalten. In der That kann das Univerſum nicht anders begriffen werden, denn als ein in unendlichem Ueberbau von Formen auf Formen ſich wiederholendes Auseinanderlegen, Zuſammenfaſſen und Ineinanderſchieben, Wieder-Auseinanderlegen und Ineinsbilden eines ewig gereinigten Gegenſatzes von zwei Gliedern, die wir je nach der Form und Stufe verſchieden, ſchließlich aber als Subject und Object bezeichnen. Im Selbſtbewußtſein iſt dieſe gegenſätzliche Weltbewegung in die einfache Einheit des nur ſich ſelbſt in ſich gegenübertretenden Ich zuſammengeſpannt. Soll

nun dieſelbe ſich entfalten, ſo muß das Selbſtbewußtſein ſich wieder mit dem Bewußtſein vereinigen, das ein wirkliches, dem Subjecte zunächſt fremdes, von außen gegebenes Object hinzubringt. Der Geiſt, der als Selbſtbewußtſein ſich in ſeiner reinen Thätigkeit erfaßt hat, geht aber nun mit dieſer Vorausſetzung ſeiner Autonomie an das gegebene Object und verarbeitet es in das Seinige. Die Formen des Denkens und Wollens ſind die Realiſirung des Selbſtbewußtſeins, die Entfaltung ſeines erſt unaufgeſchloſſenen Weſens, wonach es nichts Anderes iſt, als die in den Einen, idealen Punct des Ich, das ſich ſelbſt Object iſt, zurückgegangene Ausbreitung aller Dinge, die ſich aus dem Puncte wieder auswickeln ſoll, nun aber ſo, daß der Geiſt die thätige Macht iſt, die in ihrer Arbeit Alles durchdringt, das Object denkend in den Begriff aufhebt und den Begriff wollend in objectives Daſein überſetzt. Da nun keine Form des Geiſtes für ſich allein beſteht, ſo haben wir zu fragen, wie ſich das Bewußtſein im oben beſtimmten, gewöhnlichen Sinn, d. h. abgeſehen von dieſer tieferen Vereinigung mit dem Selbſtbewußtſein, zum Denken verhalte, und die Antwort iſt, daß es nicht anders auftritt, als mit einem Denken, aber, ſofern es eben unterſchieden iſt von deſſen ganzem, prinzipiellem Prozeſſe, nur mit der formellen Thätigkeit des Denkens, alſo ohne deſſen Fortgang zur ſpeculativen Idee. Ohne ſich von der Grundlage jener, noch auf den Kategorieen der Sinnlichkeit ruhenden Antitheſe von Subject und Object zu befreien, iſt alſo das Bewußtſein von Denkbeſtimmungen durchzogen und gibt ſeinem Acte der unterſcheidenden Gegenüberſtellung Ausdruck durch das Wort. Es beſtimmt das Object und deſſen Verhältniß zum Subject, es prädicirt, es urtheilt. — Vergleichen wir nun das Gefühl zuerſt mit dem bloßen Bewußtſein, ſo iſt es nach der einen Seite ärmer, als dieſes: es prädicirt nicht, es urtheilt nicht, es ſagt nichts vom Object aus. Es iſt dunkel, es iſt — oder ſcheint blind und, wofern es keine Sprache, als die eigentlich ſogenannte, die des Worts, geben ſoll, auch ſtumm. Im Gefühl werde ich mir des Verhältniſſes inne, in welchem ein Eindruck oder eine Summe von Eindrücken zu meinen ſubjectiven Lebensbedingungen ſteht. Was für ein Object aber und auf welchem Wege, durch welchen Proceß es dieſen Eindruck auf mich hervorgebracht hat, dieß habe ich, ſofern ich mich blos empfindend verhalte, vergeſſen, ich vernehme nur mich ſelbſt, wie ich geſtimmt bin, bin nur bei mir, verkehre nur mit mir, das Object iſt einfach in das Subject gefallen, löst ſich in ihm zu einer bloßen Reſonnanz auf. Die Dinge klingen in mir an, ihr Wiederhall iſt in meinem Innern, aber ich verhalte mich nur zu dieſem Klang, nicht zu ſeiner Urſache im Object, höre das Echo, nicht den Rufer. Kurz dem Gefühle fehlt das Licht des Gegenſchlags von Subject und Object, es verhält ſich zum Bewußtſein wie Schlaf zum Wachen, das Subject ſinkt in ſich hinein und verliert den Gegenſatz zur Außenwelt. Um

dieſe Natur des Gefühls ſtreng zu faſſen, muß man daſſelbe rein für ſich nehmen, wie es empiriſch nur als verſchwindender Moment vorkommt. Der Geiſt iſt ſo ſehr ſeinem innerſten Weſen nach Bewußtſein, daß er daſſelbe nur augenblicklich im Bewußtloſen auslöſchen kann und daß er dieſes, ſowie es eingetreten, alsbald wieder mit jenem erfaßt. In der Erfahrung iſt daher das Gefühl eigentlich ſtets vom Bewußtſein begleitet und dieſes gibt über deſſen objectiven Urſprung beſtimmte Ausſage. Die bisherige Pſychologie wußte die Lehre vom Gefühle nur dadurch zu einem gewiſſen Umfang von Claſſificationen zu entwickeln, daß ſie von reinen Gefühlen ſolche unterſchied, die einen ausgeſprochenen objectiven Inhalt haben; das Schwere iſt freilich die Ausſonderung des reinen Gefühls aus ſeiner Vermiſchung mit dem Bewußtſein, aber das Weſen deſſelben liegt in ſeiner Wahrheit gerade nur dann vor, wenn vom objectiven Inhalt, worüber das begleitende Bewußtſein Rechenſchaft gibt, völlig abgeſehen wird. Wir haben Augenblicke, wo es uns frei und heiter, bang und wehmüthig, mild, rauh, düſter, warm, kalt u. ſ. w. zu Muth iſt, wir wiſſen nicht warum, wir ahnen ein Gut oder Uebel, erinnern uns dunkel eines ſolchen, ohne es zu kennen; Antonio im Kaufmann von Venedig ſagt, er wiſſe nicht, was ihn traurig mache; wie er d'ran gekommen, wie's ihm angeweht, von was für Stoff es ſei, von was erzeugt, das ſolle er erſt erfahren: dieß ſind die reinen Stimmungsmomente, aber eben nur Momente, denn ſo wie wir verſuchen, die Stimmung zu bezeichnen, geſellt ſich ſchon das Bewußtſein dazu, beginnt die Beziehung auf ein Object und folgt der Uebergang in ein Denken oder ein Wollen. Wir können ſo das Gefühl zunächſt mit jenen Sinnen-Empfindungen vergleichen, welche uns kein Bild eines Gegenſtands vermitteln, wie der Taſtſinn, ſofern er nicht durch die Hand ſich von den Formen überzeugt, ſondern nur Warm, Kalt, Glatt, Rauh u. ſ. w. empfindet, der Geſchmack und Geruch; das Bewußtſein entſpricht im Gegentheile genau oder dient vielmehr wirklich der Wahrnehmung durch den Geſichtſinn, und wie ohne deſſen Hülfe jene Sinne nichts vom Object als ſolchem erfahren, ſo das Gefühl nichts ohne Hülfe des Bewußtſeins. Freilich geräth der erſte Theil dieſer Vergleichung dadurch in's Schwierige, daß das Gefühl vielmehr einem höheren Sinne, dem Gehör, entſpricht; doch ohne daß wir für jetzt irgend näher darauf eingehen, dürfen wir bereits geltend machen, daß das Gehör, obwohl auf ungleich geiſtigerer Stufe, jenen dunkeln Sinnen tief verwandt iſt. Um ſo unmittelbarer wird unſere Begriffsreihe gefördert durch den andern Theil der Vergleichung; denn unſer obiger Satz, daß die bildende Kunſt der pſychiſchen Form des noch antithetiſchen, aber dafür den Vortheil objectiver Klarheit genießenden Bewußtſeins *entſpreche*, erhält nun die nähere Begründung, daß das Organ, mit *welchem und für welches* ſie thätig iſt, das Auge, die eigentliche Baſis für

diese Geistesform bildet. Diese Seite der Vergleichung führt nun aber auch zu dem, was das Gefühl trotz seinem Dunkel, ja eben durch dasselbe vor dem Bewußtsein an Tiefe voraus hat. Es ist in der Psychologie oft bemerkt, daß die Wahrnehmungen des Gesichtsinns vergleichungsweise gleichgültig seien, daß Formen und Farbenverhältnisse niemals mit der persönlichen Affection aufgenommen werden, wie die Verhältnisse, die von jenen dunkleren Sinnen ergriffen werden; so ist nun auch das geistige Analogon des Gesichtsinns, das Bewußtsein, gleichgültig. Das Gefühl dagegen ist der Moment, wo der Gegenstand schlechthin verinnerlicht, zu dem Meinigen, zu meiner eigenen, innersten Bewegung wird; sein Wesen ist die absolute Theilnahme an den Dingen, oder vielmehr das absolute Umsetzen der Dinge in das Selbst, dieß reine Zusammenschießen beider in Eines, das ein bewegtes Ich ist, das „Zurückschlingen der Welt in das Herz." Was an objectiver Klarheit verloren ist, ist an absoluter Innigkeit gewonnen; die ganze Welt geht ein in das Innere, wird dieser einfache, ideale, oscillirende Punct. Vergleichen wir nun diesen Act der unendlichen Verinnerlichung mit dem Selbstbewußtsein in seinem strengen Unterschiede vom bloßen Bewußtsein, so ergibt sich zunächst, daß das Gefühl auf gleicher Höhe mit demselben steht, sofern in beiden die äußere Antithese verschwunden, Subject und Object in Eins zusammengefaßt sind, das Außereinander der Dinge zum einfachen reinen Insichsein eingekehrt ist. Das Selbstbewußtsein aber ist in diesem Insichsein zugleich klare Scheidung und ebenso klare Einigung des Geschiedenen, daher der große Ausgangspunct, von dem jene weitere Scheidung beginnt, in welcher an die Stelle des Objects, wie es nur das sich entgegentretende Subject selbst ist, das wirkliche, äußere Object tritt, um in das Subject so verarbeitet zu werden, daß dieses nun auch in der erschlossenen realen Welt sein Gegenbild erkennt und zugleich im Handeln sich selbst erschließt und zur Objectivität expandirt. Nach dieser Seite mit dem Selbstbewußtsein verglichen erscheint nun das Gefühl dunkel wie in Vergleichung mit dem Bewußtsein: es fehlt ihm nicht nur die Klarheit der unterscheidenden Gegenüberstellung des gegebenen äußeren Objects, welche diesem, sondern auch die das Ich in sich scheidende Reflexion, die jenem eigen ist. Es steht jedoch an der Schwelle der letzteren; wir werden dieß aus dem wesentlichen Grundgegensatz erkennen, der seine innern Bewegungen bestimmt und von dem hier nur so viel schon hervorzuheben ist: der Lust und Unlust liegt eine Setzung und Negation des Subjects zu Grunde, ein Analogon von Ich und Nicht-Ich, denn in der Lust fühle ich mich positiv bestätigt und gefördert, in der Unlust erwehrt sich das Ich seiner selbst, wie es gegen seine Lebensbedingungen bestimmt, in seinem Wesen verneint ist. Es fehlt das volle Licht der gewußten inneren Scheidung in diesem Prozesse, aber er ist der wiewohl noch weiche Keim derselben, ihr Anreiz und Vorbote,

und insofern ist das Gefühl von Carus (Psyche S. 288 ff.) richtig als der Punct bezeichnet worden, wo die unbewußte Welt der Seele so eben an die bewußte sich mittheilt. Ist nun aber das Gefühl nach der Seite der Klarheit und der Schärfe der Contraction allerdings weniger auch als das Selbstbewußtsein, so ist es nach der andern Seite nicht nur, wie schon gesagt, eine ihm analoge, sondern eine ungleich vollere und offnere Form des Geistes, als dieser stricte Act der Selbsterfassung. Das Selbstbewußtsein ist nach dem Obigen vollkommene Abstraction von der realen Wirklichkeit desselben Gegensatzes, den es selbst als idealen, rein formalen Punct in sich darstellt; das Ich hat vollständig vergessen, daß es als Subject und Object in Einem diese Uebersetzung der ganzen Welt in die reine Form der Idealität ist, und es soll erst daran gehen, diese Uebersetzung wieder umzukehren und sich als Thätigkeit im Denken und Wollen zur Welt zu erweitern. Nun haben wir zwar auch vom Gefühl gesagt, daß es nur sich selbst vernehme, aber es vernimmt sich so, daß es doch zugleich auf die umgebende Welt in ihrer realen Mannigfaltigkeit mit absoluter Theilnahme bezogen ist. Im Selbstbewußtsein sind die unendlichen Fäden, welche von der Welt in das Subject und von diesem zu der Welt auslaufen, vorerst abgeschnitten, um durch freie That neu geknüpft zu werden, im Gefühle sind sie in voller Thätigkeit als Vermittler der tiefsten Sympathie, aber vergessen sind ihre Enden am Object. Im Gefühle vernehme ich mich als Welt-Centrum, im Selbstbewußtsein weiß ich mich als absoluten Punct. Im Gefühle sind daher alle die Formen, in welchen der Geist, der im Selbstbewußtsein sich zur Spitze des Fürsichseins zusammengefaßt hat, von da wieder hinaus- und übergreift, sichtbarer vorbereitet, als in dieser, obwohl in sich so viel helleren und acuteren Form. Wir werden sehen, wie das Gefühl vorzüglich dadurch auf die thätige, entwickelte Geisteswelt hinausweist, daß ihm namentlich der Uebergang in den Willen nahe liegt. Doch abgesehen von dem wirklichen Uebergang in die praktische Form des Geistes ist das Gefühl schon an der gegenwärtigen Stelle auch mit der Grundbestimmung derselben, der Freiheit, zusammenzuhalten. Das Gefühl ist unwillkührliches Gestimmtsein, es ist mir angethan, angeweht, es ist an mich gekommen ganz in der Weise der Unmittelbarkeit, der Naturbegebenheit. Aber dieß ist nicht die Unfreiheit, mit welcher das Verhalten des Geistes behaftet ist, der auf der Stufe des bloßen Bewußtseins seinen Beruf zur freien Selbstbestimmung und Bestimmung der Welt hinter den Eindrücken und Reizen des Objects zurückbehält und sich nun von diesen treiben und führen läßt; das Gefühl kann darum nicht unfrei genannt werden, weil es in diesem antithetischen Sinne gar keine Freiheit hat. Hier ist das ganze Selbst dem Eindruck ohne Rückhalt hingegeben, aber indem es ihn ganz einläßt, nimmt es ihm auch seine Fremdheit, seine Objectivität, sein Gegebensein, macht das Aufgenommene

ganz zu dem Seinigen, verarbeitet es, setzt es ganz um in das rein subjective Leben. Wenn nichts mehr neben und außer mir ist, bin ich auch von Nichts in der Welt unfrei abhängig; ich bin durchaus durch das Aufgenommene bestimmt, aber eben weil ich es durchaus bin, so ist keine neben diesem Bestimmtsein im Hintergrunde zurückgehaltene Freiheit verkürzt und unterdrückt, ich bin ganz bei mir und damit ganz frei, ganz Zustand und ganz reine Selbstbewegung, das ganze, freie Ich hat sich selbst ganz in der Form der Nothwendigkeit, der Natur, ähnlich wie das Genie die höchste Freiheit und doch in Form der Naturnothwendigkeit schaffender Instinct ist. Wir sagen, man solle nicht dem Gefühle folgen, es sei ein trügerischer Führer, da setzen wir die entwickelte Geisteswelt voraus, wo *neben* dem Gefühle der denkende Wille in sein Recht getreten ist; wir sagen ein andermal, das Gefühl leite sicherer, als der Verstand der Verständigen, da haben wir das Gefühl als die implicirte Einheit aller Geisteskräfte, die ihren Compaß in sich trägt, im Auge, und dieser Sinn ist es, in welchem es hier, wo es allein für sich eine ganze Kunstform begründen soll, betrachtet wird. Freilich auch auf diesem Standpuncte reden wir von unreinem und reinem Gefühl und verlangen, daß es in sich selbst den Kampf jenes Gegensatzes von Lust und Unlust zur Harmonie läutere; allein auch in seiner Isolirung unterliegt das Gefühl dem Gesetze der Zurechnung; eben weil das ganze und volle Geistesleben flüssig in ihm wogt, gibt es eine Schuld und eine Tugend des Gefühls. Diese Seite wird allerdings in ihr volles Licht erst treten, wenn wir in das Concrete gehen und das Gefühl als Product eines vorangegangenen persönlichen Lebens betrachten, allein es ist ebenso wahr, daß allen bestimmten Gegensätzen im Leben des Menschen das Gefühl als ein Grundgefühl seines ganzen Naturells vorangeht, Gut und Bös in ihm vorbereitet ist, und dieß genügt vorerst, um den Begriff der Imputabilität auf es anzuwenden. Derselbe kann jedoch allerdings nicht in der Schärfe gelten, wie in der Anwendung auf den Geist, der aus der dunkeln Einheit des Gefühls herausgetreten ist; die Beziehung bleibt dunkel, das Gefühl liegt im Zwielicht zwischen Schuld und Unschuld.

Es war nöthig, von dieser Untersuchung über das Wesen des Gefühls und seiner Stelle unter den Hauptformen des Geistes auszugehen; es wird sich zeigen, daß dieß nicht umsonst geschehen ist. Die gegebene Erörterung schließt sich zum Theil an die Auffassung von K. Th. Planck (die Weltalter I. Theil).

§. 749.

Es ergibt sich, daß das Gefühl die lebendige Mutter des gesammten Geisteslebens ist. Es schwebt zwischen dem Sinnlichen und Unsinnlichen, die bestimmten Thätigkeiten des Geistes treten aus seinem Schooß hervor, werden

von ihm begleitet, wie sie es begleiten, wirken bestimmend und bereichernd auf es zurück und erlöschen wieder in ihm. Vermöge dieser seiner Stellung scheint auch die gegenständliche Welt beständig an der Schwelle des Gefühls bereit zu stehen und klingt in ihm eine stete Möglichkeit an, zu objectiver Bestimmtheit, zu wirklicher Aussage über den Gegenstand seiner Erregungen überzugehen.

Nach dem vorh. §. erscheint das Gefühl zunächst als Mitte zwischen dem Bewußtsein und dem Selbstbewußtsein; jenes versinkt in ihm als der tiefen Aneignung der Welt, worin die Antithese zwischen Subject und Object schwindet; dieses, obwohl nach anderer Seite ärmer, als das Gefühl, tritt aus ihm hervor als Ausgangspunct der höchsten geistigen Thätigkeiten, die auf klarer Scheidung beruhen. Das Bewußtsein muß, wie wir gesehen, zu diesen letzteren treten, um die objective Welt zu erfassen, als Form an sich aber steht es noch auf der sinnlichen Kategorie des Ausschließens, da es Subject und Object nicht wahrhaft in Einheit setzt, sondern nur verknüpft. Daher liegt an der Grenze des Sinnlichen zunächst das Bewußtsein: der Aufgang des geistigen Tags im Dunkel der blos sinnlich empfindenden Seele, der aber noch nicht die innere Einheit aller Dinge, sondern nur ihre Grenzen beleuchtet. Vermöge dieses seines Mangels können wir aber nun das Bewußtsein ohne logischen Widerspruch mit der Sinnlichkeit zusammenfassen und an das Ende dieses Ganzen wie an den Anfang des reinen, selbstbewußten geistigen Tages das Gefühl stellen. Die Sinnlichkeit läuft in ihm aus, der Geist taucht aus ihm auf; die Raumwelt mit den Trennungen ihrer Grenzen geht nieder in seiner Nacht und ferne dämmert der neue Tag des reinen Geistes. Das eigentlich sinnliche Verhalten haben wir vom Gefühl als Prinzip einer Kunstform ganz ausgeschlossen, aber es führen unendliche, unsichtbare Leiter zu ihm hinüber. Wir stehen vor dem dunkeln Geheimniß des Nervenlebens, das nach der einen Seite der Ausläufer des Sinnenlebens ist, der dessen concentrirteste Reize nach innen wirft, und auf der andern der Träger jeder reinsten geistigen Thätigkeit. Hier handelt es sich daher von einer innerlich reflectirten und darum nur um so heißeren Sinnlichkeit, welche mit wunderbaren Geistesahnungen sich so nahe zusammenfindet, daß beide jeden Moment ineinander umschlagen können. — Blicken wir nun vorwärts nach der Welt des klaren, selbstbewußten, im Denken und Wollen die Welt zur Einheit durchdringenden Geistes, so kann zunächst die Bestimmung, daß das Gefühl der dunkle Schooß sei, woraus sie auftaucht, nicht so verstanden werden, als könne nicht von ihm auch in jedes andere, niedrigere, auf der Stufe des bloßen Bewußtseins verbleibende Verhalten übergegangen werden; die Psychologie hat den geistigen Formen die Stelle anzuweisen, die sie ihrem reinen Begriffe nach einnehmen, sie darf aber darüber nicht vergessen, daß

das Leben ein unendlicher Kreis von unendlichen Radien ist, wo außer der begriffsmäßigen Reihe jedes in jedes hinüberwirkt und hinüberführt. Das Gefühl ist auch nicht verschwunden, wenn die Energie des scheidenden und durch Scheidung einigenden Geistes aus ihm hervorgebrochen ist: es begleitet als Reminiscenz des Ursprungs aus der dunkeln Innerlichkeit und tiefsten Eigenheit jedes Thun, läuft als umspielende Woge mit, accompagnirt den wachen Geist auf seiner Bahn. In dieser Begleitung wird es bald abnehmen, zurückgedrängt werden, bald aber auch neue Zuschüsse erhalten; das Unbewußte weicht dem Bewußten, es kann sich aber auch im Hinschweben an seiner Seite durch dasselbe bereichern: ein Moment, das in der Frage über das Verhältniß der reinen oder Instrumental- und der begleitenden Vocal-Musik wichtig wird. — Endlich erlöschen alle scheidenden Geistesthätigkeiten im Gefühle; natürlich nicht immer, aber das Geistesleben setzt sich mit Nothwendigkeit seine Pausen, wo es niedertaucht in diese Nacht der einfachen Innigkeit. Diese Pausen sind nun zugleich Ansammlungen jener einzelnen Bereicherungen, die es in seiner begleitenden Bewegung erhalten hat, und aus dieser tief bereicherten Subjectivität müssen umgekehrt die bewußten Thätigkeiten, wenn sie abermals hervortreten, die vielfachste Nahrung ziehen. Eigentlich versteht es sich, daß das Gefühl leer, also nicht vorhanden wäre, wenn nicht das bewußte Leben ihm Stoff zuführte, aber es ist zu unterscheiden zwischen dem Gefühl, das sich auf die allgemeinsten Lebensreize gründet und zwischen dem im Fortschritte sich tiefer und tiefer füllenden. Alle diese Verhältnisse, Uebergänge sind nun also schlechthin flüssig, ein beständiges Werden und Weichen, und wir haben so eine allseitige beständige Beziehung des ganzen Lebens auf das Gefühl; es verhält sich zu Allem und Jedem im Subjecte und zwar so, daß Alles und Jedes nur durch diese centrale Grundaneignung wirklich dem Subject innerlich, das Seinige, daß das Subject nur dadurch in und bei der Sache ist (vergl. Hegel Encykl. d. ph. W. §. 400 Anm.). Man nennt dieß im gewöhnlichen Leben Wärme und den Menschen, der die Thätigkeiten des Geistes ohne diesen Antheil des innersten Selbst vollzieht, kalt: eine tiefe Vergleichung mit dem Naturleben, wo erst mit dem höheren, innigeren thierisch-organischen Leben jene stetige Auflösung und Erneuerung beginnt, die als Brennungsprozeß in der Wärme sich kund gibt. Die stetige Zusammenfassung des subjectiven Lebens im Mittelpuncte des Gefühls heißt Gemüth; der Gemüthlose behält sich in seinem Verkehr mit der Welt zurück, er legt sich nicht in die Dinge oder, was dasselbe ist, läßt sie nicht in sich einfließen, ihm ist Alles blos ein Nebeneinander, und er selbst steht zugleich unendlich über der durchschnittenen Welt.

Liegt nun dem Gefühle, wie gezeigt ist, unmittelbar der stetige Uebergang in die klar scheidenden Thätigkeiten des Geistes nahe, so muß mit

ſeinen Bewegungen, auch wo es ganz in ſich bleibt, der Eindruck verbunden ſein, als wollten dieſe *ſo eben* eintreten; ſie lauſchen beſtändig an der Schwelle des Gefühls und mit ihnen das *Object*. Die Subjectivität des Gefühls iſt alſo eine ſchwebende; ſowie man es feſthalten, fixiren will, ſtellt ſich faſt unvermeidlich die Beziehung auf einen Gegenſtand ein. So iſt z. B. die Furcht ein Gefühl, das nicht rein, ſondern vom Bewußtſein begleitet iſt, denn ſie geht auf einen erkannten Gegenſtand; ziehe ich dieß ab, ſo bleibt die unbeſtimmte Bangigkeit, an deren Horizont aber immer wieder das Object, worin die Urſache dieſer Stimmung liegt, wie eine leichte Wolke ſchwebt, die ſich zu verdichten und aufzuziehen im Begriff ſcheint. Das Gefühl iſt objectlos und doch jeden Moment im Begriff, objectiv zu werden. Setzen wir nun, was wir erſt im Verlauf ableiten werden, voraus, daß das Gefühl eine eigene Kunſtform finden wird, die ihm ohne Worte als Sprache dient, ſo wird die Folge dieſer ſtets fühlbaren Nähe der bewußten und gegenſtändlichen Welt die ſein, daß der, welcher dieſe Gefühlsſprache vernimmt, zugleich ſeine beſtimmteren Geiſtesthätigkeiten mitangeregt fühlt: die Phantaſie als inneres Auge führt ihm Geſtalten vor, welche auf den Wellen des Gefühlsrhythmus in traumartig verſchwimmenden Umriſſen ſich bewegen; Erinnerungen, beſtimmte Vorſtellungen ſchießen ihm an, er gibt dem ausgedrückten Gefühl ein beſtimmtes Object. So viele Zuhörer, ſo verſchiedene Vorſtellungen, wiefern ſolche nur mit der Stimmungsfarbe des im Kunſtwerk ausgeſprochenen Gefühls verträglich ſind, umgaukeln nun den Fluß des letzteren; Jeder glaubt die beſonderen Geheimniſſe ſeiner Bruſt aufgeſchloſſen. Und dieß iſt ſo wenig eine Trübung des dargeſtellten Gefühls, daß es vielmehr nur eine Realiſirung der in ihm liegenden ſteten Möglichkeit iſt, nach allen Seiten in die Form der Vorſtellung mit beſtimmtem Inhalt überzugehen. Die Muſik gibt im Gefühl eingehüllt die ganze Welt, der Zuhörer öffnet in unendlicher Verſchiedenheit die Hülle. Allein wir haben ſchon oben auf einen höchſt weſentlichen Unterſchied auch in der Kunſtform ſelbſt hingedeutet, deſſen nähere Begründung ſich nun von ſelbſt ergibt: wie das Gefühl in ſeiner Reinheit, d. h. ohne begleitendes Bewußtſein empiriſch nur als verſchwindender Moment vorkommt, wie es vielmehr in ſeinem Weſen liegt, daß es ſtets im Sprung iſt, überzugehen in die beſtimmte, Objecte aufzeigende Geiſteswelt, ſo wird es auch in der Kunſt zu einer Anlehnung hinſtreben, worin eine andere, das Object nennende Kunſt-Gattung ſeinem Dunkel zu Hülfe kommt und ihm beſtimmten Inhalt gibt; daraus werden wir die Vocal-Muſik im Unterſchiede von der reinen, d. h. der Inſtrumentalmuſik hervorgehen ſehen. In dieſer Verbindung wird ſich nun das Gefühl eines beſtimmten Inhalts, eines Gegenſtands bewußt: nun weiß ich, *was* mich bang oder frei, traurig oder heiter ſtimmt; nun hat jene Schwierigkeit ein Ende, das mit dem *Worte* zu bezeichnen, was

dem Worte sich entzieht, und nun ist den Zuhörern vorgezeichnet, mit welcherlei Vorstellungen sie ihre Gemüthsbewegungen zu begleiten haben. Es ist zu §. 698 von der Landschaft, dem der Musik verwandtesten Zweige der Malerei, gesagt worden, das in ihr niedergelegte Gefühl lasse sich nicht recht in Worten ausdrücken, man wisse nur etwa zu sagen: das fühlt sich so öde, so hart, so schwül, so dämmernd, so feucht an u. s. w. Ebenso fühlt sich die bloße Instrumentalmusik, wir suchen nach Ausdrücken und wählen sie aus dem Gebiete dunkler, halb physiologischer Zustände des atmosphärischen Lebens u. s. w.: sanft, stürmisch, dumpf, hell, verhüllt, offen, schwungvoll, matt, gespannt, gelöst, schleichend, beflügelt u. s. w.; an das Wort des Dichters gelehnt gewinnt nun die Stimmung, die ihr Ansich so unzulänglich auszusprechen vermag, Körper und Inhalt, das Räthsel sein Wort. Wir haben aber in §. 748 gesehen, daß das Gefühl in seiner Reinheit nur vorliegt, wo es von dem begleitenden Bewußtsein getrennt wird, und somit stehen wir vor einer schwierigen Wahl: entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfniß der Ergänzung, die es deutet, seiner Objectlosigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Object bezogenes, aber nicht mehr in seiner Reinheit vorliegendes Gefühl.

Eine gedankenreiche, durchaus anregende Schrift: Vom „Musikalisch-Schönen" u. s. w. von Hanslick widerlegt geistvoll die Ansicht, daß bestimmte, d. h. ein Object voraussetzende Gefühle den Inhalt der Musik bilden; sie geht aber weiter und behauptet, die Musik könne auch nicht „unbestimmte Gefühle" zum Inhalt haben, denn Unbestimmtes darstellen sei ein Widerspruch. Allein was in gewisser Vergleichung unbestimmt ist, kann in anderer ganz bestimmt sein und wir werden im Folgenden uns mit derjenigen Bestimmtheit beschäftigen, welche dem Gefühl in all seiner beziehungsweisen Unbestimmtheit allerdings eigen ist; Hanslick selbst deutet sie mit demjenigen an, was er treffend die reine Dynamik, die Bewegungsverhältnisse des Gefühls nennt. Dieses dynamische Gefühlsleben muß nun aber ein wirkliches Dasein haben auch abgesehen von der Musik, wiewohl wir es fast nur durch Rückschlüsse aus dieser errathen, und so ist es Inhalt der Musik. Was H. sehr richtig gegen die falsche Trennung zwischen Inhalt und Form sagt, widerlegt nicht die Nothwendigkeit, beide Begriffe zu unterscheiden, und indem er sich auch dagegen kehrt, bewegt er sich in der Tautologie, die geordnete Tonwelt als die Form und diese Form wieder als den Inhalt der Musik zu behaupten. Wie zwischen Seele und Körper streng zu unterscheiden ist, obwohl der Körper nur als die Realität der Seele, die Seele als die Identität des Körpers richtig begriffen wird, so ist die Musik zwar das untrennbare Ganze von Ton und Gefühl, tönendes Gefühl, und doch muß die Analyse beide auseinanderhalten, um ihre Einheit zu zeigen. Daß man ohne Hülfe der Tonwelt das Gefühl nicht ergründen

kann, daraus folgt nur, daß der Inhalt der Musik jene Geistesform ist, die sich durch Worte nicht zu offenbaren vermag: „süße Liebe denkt in Tönen, denn Gedanken steh'n zu fern." Selbst jene Theorieen von „bestimmten Gefühlen" in der Musik sind nur in gewissem Sinne falsch, sofern ihnen nämlich die Meinung zu Grunde liegt, es lasse sich das Bestimmte eines Gefühls außerhalb der Musik durch Begriff und Wort fassen, ohne aus dem Elemente des Gefühls herauszutreten, und man könne von einem so definirten Gefühle sprechen wie vom Stoffe, vom Sujet des Malers und Dichters; sie sind nicht falsch, sofern sie sagen wollen, daß jedes Musikwerk eine spezifisch individuelle Stimmung zum Inhalt haben muß. — Zu der Tautologie gesellt sich übrigens in jener Schrift der unvermeidliche Widerspruch, daß hinterher doch „Gedanken und Gefühle, die theuersten und wichtigsten Bewegungen des Menschengeists", als „Gehalt" der Tonkunst eingeräumt werden müssen.

§. 750.

Das Gefühl durchdringt sich mit dem Lebensgehalte des Individuums und 1.
legt sich mit dieser Fülle in die einzelne Stimmung. Da aber in allen individuellen Unterschieden die Grundbewegungen des menschlichen Wesens dieselben sind, so ist der Charakter der Allgemeinheit und Nothwendigkeit durch diese Individualität ebenso wenig, als durch die Subjectivität des Gefühls überhaupt ausgeschlossen. Jede menschlich wahre individuelle Stimmung enthält das Gefühl 2.
des Endlichen und Unendlichen in irgend einer Weise geeinigt und so die Bedingungen in sich, die Idee in begrenzter Erscheinung darzustellen. Die Idee als Gefühl des Unendlichen begründet ein besonderes Verhältniß zur Religion.

1. Natürlich werden in dem einen Musikwerk mehr allgemein menschliche Stimmungen in ihrer Einfachheit, in dem andern die tieferen Complexionen des Gefühls, wie sie nur bedeutenden Individuen eigen sind, zum Ausdruck kommen; das Letztere aber, als die höhere und wesentliche Aufgabe der Tonkunst, ist hier in's Auge zu fassen, um das Leben des Gefühls in seine tiefere Sättigung zu verfolgen. Es erhält nun seine bestimmtere Anwendung, was zum vorh. §. über die Bereicherung und Ernährung des Gefühls durch das bewußte Leben gesagt ist. In dem unendlichen Kreislaufe des Seelenlebens wird der ganze Schatz eines vorhergegangenen Lebens, die ganze Summe der Erfahrungen, des Leidens und Thuns der Persönlichkeit in das Gefühl umgesetzt und es ergänzt sich an dieser Stelle, was über freie oder unfreie Bestimmtheit des Gefühls gesagt ist: das Gefühl als Grundstimmung des Individuums ist das Ergebniß seines Lebens und also mittelbar das Werk seines Willens: schließlich *bin ich* selbst der Schöpfer meines Gefühlslebens. Diese, so mit dem

Lebensgehalt erfüllte Grundstimmung des Individuums legt sich nun in die einzelne Stimmung, wie sie durch den Moment und seine Anlässe gegeben ist, und hiemit zieht sich der Begriff des Individuellen, d. h. des Einzelnen, das seine nur ihm eigene Farbe hat, noch fester und enger an. — Nun haben wir das Gefühl als eine rein subjective (obwohl an der Schwelle der Oeffnung zum Object sich hinbewegende) Geistesform kennen gelernt, die ebendarum „unsagbar" ist, wir haben jedoch immer in Aussicht gestellt, daß sich eine andere Form, als das Wort, für ihre Mittheilung finden werde; jetzt dagegen tritt noch dieß Individuelle hinzu und erhöht die Schwierigkeit. Das rein Individuelle ist in gewissem Sinn immer incommensurabel; in der Malerei aber konnte dieß Incommensurable kein Hinderniß der Darstellung, Mittheilung, des Verständnisses sein, denn es schlägt sich in der sichtbaren Form nieder, in der es uns überhaupt geläufig umgibt, hier dagegen, wo Alles im Schooße der Innerlichkeit verläuft, scheint nun der zu findenden Mittheilungsform in dieser neuen Instanz ein unübersteigliches Hinderniß zu erwachsen, indem sich der Zweifel aufdrängt, ob dieß Eigenste, diese dunkle Tiefe überhaupt und vollends ohne allen Anhalt des deutlichen Unterscheidens von Objecten sich soll verständlich machen können. Dennoch gilt hier ganz dasselbe, was von der sichtbaren Form: jede unendliche Eigenheit der individuellen Gestalt ist doch nichts Anderes, als eine so nur auf diesem Puncte gegebene Mischung und Complication der allgemeinen Gattungsform und daher auch der Gattung verständlich und einleuchtend, ebenso ist die individuellste Stimmung des Gefühls doch nichts, als eine nur auf diesem Puncte eigenthümlich gegebene Proportionsmischung der Elemente des Gefühls, welche der Gattung gemeinschaftlich sind, so daß auch die individuellste Gestaltung des Gefühlslebens von Jedem verstanden wird und verstanden werden muß, in welchem überhaupt dasselbe nicht zurückgeblieben oder verkümmert ist; was aber die Mittheilungsform betrifft, so muß, wenn überhaupt eine solche für das Gefühl sich findet, dieselbe auch ihre Mittel zum Ausdrucke des Individuellsten mischen können. So kommt denn dem Schönen in Gefühlsform dieselbe Allgemeinheit und Nothwendigkeit zu, wie, mit Kant zu reden, dem Geschmacksurtheil in allen andern Gebieten.

2. Es könnte scheinen, als sei durch den Uebertritt in das neue Element unser Grundbegriff des Schönen verloren gegangen. Allerdings steht, wenn wir das Schöne als die Idee in der Form begrenzter Erscheinung bestimmen, die objective Deutlichkeit der *sichtbaren* Erscheinung (welche innerlich vorgestellt in der Poesie sich wieder herstellt) im Vordergrunde dessen, was dieser Begriff umfaßt, und es bleibt bei dem, was in §. 746 gesagt ist. Allein es ist doch die objective Welt, welche im Gefühl aufgelöst, in ein anderes Element, in das Subjective übersetzt ist, es ist die Raum-

welt, die im Subject ausklingt, dieſes, mit einer Summe von Erſcheinungen, deren Grundlage räumliches Daſein iſt, im tiefen innern Wechſelverkehr, muß, obwohl dieſer Verkehr alle objective Beſtimmtheit im Gefühl auslöſcht, doch in ihrer Art auch ein geſchloſſenes Bild darſtellen können. Dieß iſt die einzelne Stimmung. Die begrenzte Erſcheinung, die wir fordern, iſt nun in ihr gegeben, wie ſie durch ein Medium, das wir noch dahingeſtellt ſein laſſen und das freilich kein ſichtbarer Körper ſein kann, aber doch fähig ſein muß, das Individuelle, Gefüllte und Begrenzte dieſer Stimmung auszudrücken, ſich den Sinnen und vermittelſt ihrer dem Geiſte kund gibt. Dieſe Stimmung iſt zunächſt Abbild des Endlichen, eines endlichen Verhältniſſes, d. h. der Zuſtand eines Einzelnen, der durch einen Theil des Weltganzen ſo oder anders erregt iſt. Darin iſt zugleich gegeben, was wir im erſten Theile (§. 13. 15) die beſtimmte Idee nennen. Wir ſetzen nun voraus, daß, noch abgeſehen von der Ideal-bildenden und künſtleriſch thätigen Phantaſie das Gefühl auch die Rückführung dieſer ihrer beſondern Stimmung auf die abſolute Idee, auf das Leben des Ganzen in ſich enthalte. Der idealiſirenden Phantaſie iſt dadurch ihr Geſchäft nicht abgenommen, denn auch das Gefühl, das ein Stück Welt sub specie aeterni auffaßt, bleibt verglichen mit ihrer Bildungskraft noch formlos. Dieſe Vorausſetzung iſt keine andere, als diejenige, welche in §. 392 für alle Phantaſiethätigkeit aufgeſtellt iſt, und wir haben ſie bereits in dem erſten Theile des gegenwärtigen §. wiederholt, denn Allgemeinheit und Nothwendigkeit hat das Gefühl nur, ſofern es mit der Erregung durch Endliches zugleich flüſſig die Bewegung zum Unendlichen enthält, das Gefühl des Abſoluten iſt ja, um Schleiermacher's Ausdruck zu brauchen, Exiſtentialgefühl. Wir wiederholen jene Forderung von §. 392, daß der Künſtler ein ganzer, vom Ewigen durchdrungener Menſch ſei, der alles Einzelne in die Einheit der Idee zurückführt, nur deßwegen gerade hier, weil der augenblickliche Schein entſtehen könnte, als ob uns auch nach dieſer Seite unſere Definition des Schönen in dieſer eigenthümlichen Sphäre verloren gehe; denn in andern Kunſtgebieten läßt ſich die Beziehung der beſtimmten Idee zur abſoluten in Gedankenform herausfinden: es iſt Wirken der ewigen Gerechtigkeit im Einzelſchickſal, es iſt Vollkommenheit der zeugenden Naturkraft, die eine Ausſicht auf die Vollkommenheit auch der ſittlichen Welt eröffnet, u. ſ. w. Allein vielmehr umgekehrt verhält es ſich bei näherer Betrachtung: das Unendliche iſt in keiner Form unmittelbarer dem Geiſt gegenwärtig, als in der Gefühlsform, und jenes primitive Verhalten des Geiſtes, der alle Gegenſätze in ſich verſöhnt hat, die Religion beſteht ja (vergl. §. 61) weſentlich in der Gefühlsform. Und ſo zeigt ſich zwiſchen der Muſik und Religion ein Verhältniß von ſolcher Enge, wie in den andern Künſten nicht. Dieſe ſind ihr verwandt durch die Form

der Vorstellung, zu welcher das Gefühl in ihr fortgeht, und benützen das Bild, das sie erzeugt hat, als scheinbaren Zuwachs an Stoff. Die Musik thut dieß auch, allein sie steht schon vor diesem Stofftausch, von dem es sich hier noch gar nicht handelt, mit ihr in jenem tiefen Verwandtschaftsverhältnisse des ursprünglichen Elements. Durch diese Unterscheidung ist bereits die falsche Folgerung ausgeschlossen, die Musik müsse ausdrücklich religiöse Empfindungen erregen. Die Religion ruht im Gefühl, aber jener Fortgang zur Vorstellung ist ihr ganz wesentlich, daher ist nur eine ausgesprochene Hinwendung des Gefühls zu den Gestalten des Bilderkreises dieser Vorstellung eigentlich religiös. In jenem ganz allgemeinen Sinn einer tiefern Verwandtschaft des Elements dagegen ist alle Musik, selbst eine gute Tanzmusik, religiös. Die Forderung ist immer nur, daß das Sinnliche der Stimmung sich in reine Harmonieen auflöse, welche eine wesentlich versöhnte Empfindung zurücklassen, daß das Fühlen nicht dumpf im gemeinen Wohlsein oder in der Zerrissenheit des Schmerzes stehen bleibe. Dieß führt auf das Verhältniß zwischen Lust und Unlust, wovon der folgende §. handeln wird. Wir fordern auch vom musikalischen Künstler so wenig, als von dem bildenden und dichtenden eine spezifisch religiöse oder ethische Richtung, dem Allem ist schon durch §. 392 und in der metaphysischen Grundlegung durch die Untersuchungen über das Verhältniß des Schönen zum Guten und zur Religion vorgebeugt. — Eine andere Frage aber ist, ob nicht, nachdem das Verhältniß der andern Künste zur Religion durch Zersetzung des mythischen Bewußtseins sich aufgelöst, die Musik in diesem Bunde, und zwar hier als ausdrücklich religiöse, verharren könne? Diese Frage entsteht darum, weil das Gefühl gegenstandslos ist. Wir haben nämlich zwar gesagt, die Religion setze wesentlich ihrer Gefühlserhebung einen mythischen Gegenstand; es ist aber doch denkbar, daß eine Zeit kommt, wo sie dem entwächst und als ihren wahren Gegenstand den verborgenen Kern alles Mythus, die reine Idee in der wunderlosen Energie der Wirklichkeit erkennt; dieser Gegenstand würde im Worte nur sehr ungenügend ausgedrückt, weil er eben kein einzelner Gegenstand ist und nur die Philosophie das rein Allgemeine zu bestimmen vermag. Die Musik aber als Kunst des objectlosen Gefühls wäre gerade die rechte Form, das Gemüth zu dem unsichtbaren Geiste des Ganzen zu erheben und den Verlust der bildenden Phantasie durch die tiefen Bewegungen der empfindenden zu ersetzen.

§. 751.

1. **Unterschiedslos in Vergleichung mit allem objectiv bestimmten Verhalten ist das Gefühl doch in sich eine Welt bestimmter Unterschiede und Gegensätze, und auf diesen muß die Möglichkeit einer Darstellung desselben beruhen.**

Der Grundgegensatz, welcher das ganze Gefühlsleben beherrscht und sich zu allen andern so verhält, daß dieselben als weitere spezifische Theilungen erscheinen, worin er zur Erscheinung kommt, ist der von Lust und Unlust. Das Gefühl enthält in dieser Form allerdings ein Analogon der Scheidung zwischen Subject und Object in sich. Im Affecte spannt es sich gegen das Object hin und zeigt hierin die Nähe des Uebergangs in die Form des Willens an. Die Verhältnisse, in denen Lust und Unlust sich mischen, sind so unendlich, als die Verhältnißstellungen zwischen dem unmeßbar vielseitigen Subject und Object, Mischung aber und ebendarum ein Zug von Wehmuth ist der allgemeine Charakter des geläuterten Gefühls. 2.

1. Es ist zu §. 750, 1. gesagt, alle individuelle Empfindung sei nur eine eigene Mischung der Elemente des Gefühls. Der Ausdruck jenes §. „Grundbewegungen" ist also noch ungenau, es sind bereits innere Unterschiede im Gefühle vorausgesetzt und diese sind nun aufzusuchen. Die Aufgabe einer philosophischen Lehre von der Musik besteht darin, daß das ganze Formenleben diese Kunst überall mit dem Innern, das sich in ihm ausdrückt, zusammengefaßt, auf das Leben der Empfindung zurückgeführt werde. Die Wissenschaft ist hinter dieser Aufgabe bisher zurückgeblieben, weil sie dieß Innere kurzweg als das Gefühl hinstellte und in dessen einfachem Nebel nicht jene Eintheilungs-Linien aufzufinden wußte, die der ursprüngliche Grund aller der Unterscheidungen sind, in welchen das Formenleben der Tonkunst sich bewegt. Man hatte dort ein unterschiedsloß Einfaches, hier ein Mannigfaltiges, das sich aus einer Reihe unterschiedener Momente zusammenbaut: kein Wunder, daß die Lehre von der Musik keine Basis hatte, also keine philosophische sein konnte. Die Erörterung, zu der wir nun übergehen, ist ein Versuch, welcher bei der äußerst mangelhaften Vorarbeit der Psychologie und den dürftigen Ansätzen, welche die Aesthetik der Musik gemacht hat, jene Kluft zu füllen, kaum mehr zu leisten vermag, als die Stellen aufzuzeigen, wo die Wissenschaft zu graben hat. — Das Leben des Gefühls erscheint als ein Unterschiedsloses nur in Vergleichung mit der Klarheit des Bewußtseins, das sich in wachem Gegenschlage das Object gegenüberstellt. Blickt man genauer in das Dunkel, so erkennt das Auge in demselben eine reiche Welt innerer Unterschiede, die sich nach den Verhältnissen, in die sie zueinander treten, zu Gegensätzen spannen. Das Schwere ist, zu bestimmen, wie sich zu allen übrigen der große Grundgegensatz verhalte, der die eigentliche Lebensform des Gefühls selbst ist, der Gegensatz von Lust und Unlust. Wir werden sehen, daß er sich in gewissem Sinn allerdings zu ihnen verhält, wie das Wesen zur Erscheinung, aber für sich genommen doch jeder der andern Unterschiede und Gegensätze etwas Spezifisches ist, von dem man nicht sagen kann, es drücke

durch das eine ſeiner Momente Luſt, durch das andere Schmerz aus. Nur in ihrer Verbindung und Geſammtbewegung werden uns jene weitern Theilungen als der innere Seelen-Apparat erſcheinen, in welchem Luſt und Unluſt ihr Leben, ihren Verlauf haben. Betrachten wir nun dieſen Grundgegenſatz, worin das Gefühl ſich bewegt, die Ebbe und Fluth dieſes Meeres, ſo zeigt ſich derſelbe, wie ſchon zu §. 748 bemerkt iſt, als ein Prozeß, durch welchen die Scheidung von Subject und Object, welche wir in ihrer eigentlichen Form dem Gefühl abgeſprochen haben, doch auch in dieſem dunkeln Element in ſeiner Art vollzogen wird. Luſt und Unluſt iſt (wie es Lotze Mediziniſche Pſychologie oder Pſychologie der Seele treffend bezeichnet) ein unbewußtes *Vergleichen* der Reizung mit der Function oder Lebensbedingung; das fühlende Subject fragt zwar weder in der Luſt noch in der Unluſt nach dem Prozeß und ſeiner Urſache im Gegenſtand, wodurch es ſich dort als weſentlich bejaht und erhöht, hier als verneint gehemmt vernimmt, es läßt den Faden, der in die Außenwelt führt, fallen, aber es behält das dieſſeitige Ende des Fadens, die Wirkung und hält ſie in einem obwohl dunkeln Orte der Rechnungs-Ablegung zuſammen mit der Forderung, welche aus der Summe ſeiner innerſten Lebensbeſtimmtheit ſich ergibt. In der Unluſt iſt allerdings dieß Unterſcheiden ohne Unterſcheiden, dieß dunkle und doch ſo ſtarke Analogon des Bewußtſeins und Selbſtbewußtſeins beſtimmter, denn wo ich mich in meinem innerſten Weſen verneint fühle, wo das Selbſt und die Wirkung aus dem Object nicht harmoniſch in Eines fließen, ſondern jenes ſich dieſer erwehrt, da ſtehe ich auf der Schwelle zum ausdrücklichen Scheiden, ja es ſcheint jene dunkle Vergleichung wirklich über das unbewußte Vernehmen ihres Reſultats hinaus bis auf das Object ſelbſt gehen, alſo *deutlich* werden zu müſſen. Der feindliche Stoß droht das Gefühl aus ſeiner Bewußtloſigkeit herauszuwerfen. Dennoch muß der Uebergang in eine klar ſcheidende Geiſtesform vorerſt entſchieden ferne gehalten werden, wenn das Gefühl in ſeiner Reinheit erkannt werden ſoll. Das Gefühl als ſolches geht nicht aus ſich heraus, es iſt kein Begehren und kein Verabſcheuen; wird es zu einem ſolchen, ſo hat es ſich mit einer *andern* Geiſtesform *verbunden*, oder, um weniger äußerlich zu bezeichnen, iſt in ſie übergegangen und nach dem Uebergang nicht verſchwunden, aber nicht mehr das Ganze des Verhaltens. Das rein fühlende Selbſt wogt nur in ſich, im Begehren und Wollen ſpringt die Woge über den Rand des Gefäßes. Am klarſten wird auch dieß, wenn man die einzige Sprache des Gefühls, obwohl wir ſie nur erſt vorausſetzen, die Formenwelt der Muſik, zum Belege herbeizieht: in der Oper wird uns vielfaches Begehren, Verabſcheuung, Wollen und Handeln vergegenwärtigt, aber die Muſik an ſich, ohne Text und ohne Schauſpiel, drückt nur aus, daß es den Perſonen in ihrem Innern ſo und

ſo, freudig oder ſchmerzlich in unendlichen Miſchungen dieſer Gegenſätze, zu Muth iſt. Der Gegenſtoß gegen den Stoß des Objects in der Unluſt iſt noch kein Bewußtſein, ſondern ſelbſt noch Gefühl, dunkle Antitheſe; wenn er ſich ſteigert, ſo ſteigert er ſich zunächſt nicht zum Bewußtſein, ſondern zum Affecte. Das Weſen deſſelben iſt zunächſt nur dadurch zu beſtimmen, daß auf den unterſcheidenden Geiſt hinübergeblickt wird, und man verſteht unter Affect einen Erregungsgrad des Gefühls, welcher ſo eben zu Aeußerungen, Handlungen fortzugehen im Begriff iſt, welche nicht erfolgen ſollten, ohne daß die Kraft jener wachen Thätigkeit, des Bewußtſeins und höher des Denkens, dazwiſchentritt. Das Poſitive dieſer negativen Beſtimmung iſt nur ein Grad. Alles, was wir zunächſt nur als Stimmung bezeichnen, alſo eben Luſt und Unluſt in ihren unendlichen Miſchungen, heißt Affect, wenn es zu der Stärke gelangt iſt, daß ſo eben das Gefäß durch die Heftigkeit ſeines Wogens überfließen zu wollen ſcheint. Betrachten wir nun das Gefühl rein für ſich, ſo ſiſtiren wir es eben in dieſem Momente, und was in jener negativen Beſtimmung ethiſch Tadelndes liegt, fällt nun weg, es bleibt vielmehr in Kraft, daß das Gefühl implicite der ganze Geiſt iſt, alſo auch ſo ſtark wogen mag, wie es will. Wir fragen nicht, ob der Sturm verderblich iſt, er zeigt uns nur die Herrlichkeit des Meers. Im Zuſammenhange des Ganzen der Pſychologie aber wird dieſe Anſchwellung nach dem Willen hin über ihre Grenzen verfolgt, und ſo leuchtet ein, daß das Gefühl, wie es nach unſerer Darſtellung in §. 749 überhaupt an der Schwelle der ſcheidenden Geiſtesthätigkeiten ſeiner allgemeinen Bedeutung nach liegt, ſo in ſeiner realen Bewegung ſich weſentlich nach der Pforte des praktiſchen Geiſtes öffnet (vergl. Planck a. a. O. S. 205). Eigentlich gehört, wie aus dem Geſagten ſich ergibt, dieſer höhere Spannungsgrad zu den Kraft-Verhältniſſen des Gefühls, zu denen wir nachher übergehen, doch war dieſe Seite der Aufhellung der Grundbegriffe wegen ſchon hier vorzunehmen. Uebrigens iſt, wenn wir den Affect hier weſentlich mit dem Gefühle der Unluſt in Zuſammenhang ſetzen, keineswegs blos an abwehrende Affecte zu denken: auch der poſitive Affect, die Liebe, beruht auf einer Spannung, dem Gefühle des Mangels, iſt alſo durch Unluſt vermittelt.

2. Das Selbſt iſt auf die objective Welt in unendlicher Weiſe bezogen, denn die Welt wirkt auf es mit unendlichen Hebeln und es ſelbſt iſt eine Welt, ja iſt die Welt: die in die einfache Idealität des Beiſichſeins zuſammengefaßte Welt, eine Zuſammenfaſſung, die aber von vornen beginnen, realiſiren muß, was ſie nur an ſich iſt, ſo daß in unendlichem Rapport eine lebendige Einheit der beiden, die urſprünglich daſſelbe Eine in doppelter Geſtalt ſind, ſich erarbeiten muß. In dieſem Rapporte ſind die Fäden, durch die der elektriſche Strom fließt, nicht zu zählen. Es gibt keine ein-

fache Stimmung der Luſt oder der Unluſt; denn das Gemüth und der Gegenſtand ſind beide ſchlechthin vielſeitig. Was dieſe Region der unendlichen Reſonnanz des Innern von Luſt erzittern macht, klingt in einer andern als Schmerz an und umgekehrt, die Luſt im Schmerz ſpaltet ſich abermals in Luſt und Schmerz und ebenſo der Schmerz in der Luſt, ja es ſind genauer betrachtet nicht nur verſchiedene Anklänge ſo zu ſagen an verſchiedenen Stellen, nicht nur ſolche Spaltungen, ſondern es iſt ein wirklicher unendlicher Stellenwechſel, denn aus der Unendlichkeit der Beziehungen folgt, daß, was in der einen Luſt iſt, in der andern Schmerz ſein kann, und umgekehrt. Wir ſind ſchon hier auf eine allgemeine Relativität geführt, worin es nichts Feſtes gibt, ſondern aller Begriff von Inhalt in den Begriff unendlicher Verhältnißſtellungen übergeht. Unbeſchadet dieſer unabſehlichen Miſchung, Verwicklung, Wendung wird, wo nicht im Ganzen einer Stimmung, die ihren geſchloſſenen Ablauf hat, doch in einem Stadium jeder Stimmung entweder Luſt oder Unluſt herrſchen. Hier aber fordert das Geſetz des Schönen ſelbſt, daß dieſe Herrſchaft keine abſolute ſei. Es gibt eine gemeine Luſt und einen gemeinen, graſſen Schmerz; beide werden mannigfaltige Miſchungen mit ihrem Gegentheil darſtellen, aber doch ſo, daß ſich dort die Miſchung in das Gefühl platter einfacher Luſtigkeit, hier in den Schrei der Verzweiflung zuſammenfaßt. Die Läuterung des Gefühls, wie wir ſie in §. 750, 2. als allgemeine Vorausſetzung hingeſtellt haben, duldet weder das Eine, noch das Andere. Das Herz, das nicht in ſtoffartiger Unfreiheit vom Sturze der Empfindung fortgeriſſen wird und das ſich die Gewißheit der Harmonie der Dinge durch keine Erfahrung rauben läßt, ſchwebt ſelbſt über dem äußerſten Schmerz, ja es fühlt, daß er ſchön iſt, und verſenkt ſich frei in dieſe Schönheit. Ebenſowenig kennt die ächte Empfindung jenes reine Zufriedenſein mit einem endlichen Zuſtande, das in der bloßen Luſtigkeit oder klebenden Behaglichkeit ſich kund gibt. Jedes Wohlſein erſcheint im Lichte des Ideals als ein vergängliches und die höchſte Luſt in der Verſöhnung mit dem Ewigen iſt vom Gefühle des Opfers und der Unzulänglichkeit durchzittert. Es iſt nur ein anderes Wort für die im allgemeinen Sinne des Worts religiöſe Natur des ächten Gefühls, daß ihm ein Hauch der Wehmuth durchaus weſentlich iſt, etwas von dem Gefühlstone, womit wir auf vergangene Zeiten ſchönen Völkerlebens, auf die Kinderjahre zurückblicken. Das Gemüth ſchwebt in jener Höhe, wovon alles Endliche in ſeiner Fülle, aber auch wie ein ſo eben ſich Auflöſendes, ein hinſchwindender Flor empfunden wird. Dieſe Luſt iſt freilich die Schlußempfindung auch des tiefſten Schmerzes im reinen Gefühlsleben.

§. 752.

Die einzelne Stimmung ist ein nur sich selbst gleiches Mischungsverhältniß von Lust und Unlust, das sein eigenthümliches und geschlossenes Leben hat. Der Verlauf desselben setzt eine Theilung in Momente und einen qualitativen Unterschied derselben voraus, worin sich das Gefühl wesentlich als ein in Schwingungen bewegtes darstellt. Die absolute Grundlage dieser Theilung bildet ein in unendlichen Abstufungen und Wechselstellungen sich verschiebender Unterschied der substantiellen Haltung im objectiven Lebensgrunde und der subjectiven Ablösung von demselben, der mit dem Gegensatze des Erhabenen und einfach Schönen sich berührt, ohne mit ihm identisch zu sein. Die einzelne Stimmung nimmt eine bestimmte Stelle in dieser unendlichen Reihe zum Mittelpunct ihrer weiteren Bewegung durch dieselbe.

Es läßt sich über die einzelne Stimmung, wie sie zum Inhalt eines Kunstwerks zu werden bestimmt ist, Näheres nicht aussagen, als was der §. gibt. Das ganze Gefühlsleben eines Individuums legt sich in eine, so nicht wiederkehrende Proportion seiner unendlich mischbaren Elemente, der Lust und Unlust, und diese Stimmung hat nun ihren bestimmten Schatz von Lebenskraft, entfaltet sich von ihrem spezifischen Mittelpunct und strömt fort, bis sie erschöpft ist. Wir werden die Kategorie der Zeit, in der wir uns mit dem Eintritte dieser neuen Kunstform befinden, an dem Puncte dieser Darstellung des Gefühls ausdrücklich einführen, wo dieß gefordert ist; vorerst handelt es sich um das, was vorausgesetzt ist, damit ein Zeitverlauf möglich sei: ein qualitativ Unterschiedenes, das die Momente bildet, aus welchen die Reihe des Zeitverlaufs besteht. Es müssen jetzt jene „weiteren Theilungen" auftreten, welche in §. 751 angekündigt sind und von welchen gesagt ist, daß sie spezifische, von dem Grundgegensatze der Lust und Unlust zunächst ganz verschiedene seien und nur in ihren Verbindungen zusammenwirkend den letzteren darstellen. Hier treten dann zuerst die qualitativen Theilungen im Unterschiede von den zeitlich qualitativen auf. Sogleich die erste, durchgreifende Grundtheilung offenbart nun die ganze Schwierigkeit der Aufgabe. Der §. sucht mit Worten zu bezeichnen, was dem Unterschiede der Tiefe und Höhe des Tons innerlich im Gemüthsleben entspricht. Es kann kein Vorwurf sein, daß wir zu einer annähernden Erfassung dieses tiefen, dunkeln Vorgangs nur durch einen Rückschluß aus der wirklichen Kunst des Gefühls und des Systems ihrer Mittel zu gelangen suchen. Die Thatsache eines tiefen psychischen Unterschieds in der Wirkung des tiefen und hohen Tons liegt vor; es ist die Seele, welche den Unterschied der Töne sich als Ausdrucksmittel bereitet; was sie ausdrücken will, erfahren wir in diesem Gebiete nur durch dieses bestimmte

Ausdrucksmittel, in andern Gebieten hat sie auch andere Mittel, wir können den innern Vorgang klar fassen und nachher den Uebergang zu diesem Ausdrucksmittel aufzeigen; das Gefühl aber hat eine andere genügende Sprache außer der Musik nicht, daher bleiben für ihr wissenschaftliches Verständniß nur diese dunkeln Rückschlüsse. Die Lehre von der Musik ist bisher nach einer kurzen Bestimmung des Wesens des Gefühls sogleich zum Material übergegangen und dann hat sie die psychische Bedeutung der verschiedenen technischen Formen gesucht. Sie hat dasselbe gethan, was wir hier vornehmen, nur an einer andern Stelle. Sie hat aus der Wirkung auf die Ursache geschlossen und zu diesem Zweck zunächst die Wirkung dargestellt, wir schicken voran, was aus jenen Schlüssen sich ergibt, um mindestens einen Anstoß zur genaueren Untersuchung des Gefühls zu geben. Das Schwere liegt nun wesentlich darin, daß wir hier vor einem Geheimnisse stehen, das in der dunkeln Mitte zwischen Physiologie und Psychologie liegt. Die Wirkung der Tonschwingungen, richtiger die Wahl dieses Mittels, um sich von außen entgegentreten zu lassen, uns im Innern angelegt ist, muß ihren Grund darin haben, daß das Gefühl selbst ein Leben von Schwingungen ist; das Dunkel ruht nun aber in dem doppelten, dem eigentlichen und uneigentlichen Sinne dieses Wortes. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß den Vorgängen des Gefühls Nervenbebungen als organische Träger des Geistigen zu Grunde liegen, es muß wesentlich ein Vibrationsleben sein, aber was heißt Träger? was ist dabei zu denken, wenn wir nun den geistigen Vorgang selbst nur als ein Schwingungsleben bezeichnen können? Vom Geiste können wir keine Schwingungen aussagen und doch haben wir kein anderes Wort, keine klarere Vorstellung als die, daß sich die Nervenschwingung wie eine Art symbolisches Bild in seinem Innern reflectirt. Wir müssen also bei dieser Vorstellung bleiben und was sich bei näherer Betrachtung ergibt, ist nun ein Gegensatz von zweierlei Wogen im Bewegungsstrome des Gefühls, den der §. zu fassen sucht in der Bestimmung, daß das Gefühl entweder substantiell im allgemeinen, objectiven Lebensgrunde sich hält oder subjectiv von demselben sich ablöst. Es ist nicht der Gegensatz von Lust und Unlust; diese beiden Grundstimmungen bewegen sich in unendlicher Abwechslung durch den Gegensatz, von dem hier die Rede ist: die mächtige, breite Woge, ein Bild der ungetheilten, Alles in ihrem Urschooß zusammenhaltenden Kraftfülle des Lebens kann in der Weise heranschwellen, daß ich mich befriedigt in diese Substanz miteingeschlossen fühle, sie kann aber auch dem subjectiv freier gelösten Gemüthe wie eine fremde Macht entgegenrollen, umgekehrt kann das Gefühl der entbundenen Subjectivität im freien Spiele der Lust sich ergehen oder schmerzvoll bis zur Verzweiflung sich losgerissen empfinden vom tragenden, haltenden Lebensgrunde. Dieses Tragen und Halten wird

von technisch durchgreifender Bedeutung werden, wenn das Gefühl sich in Kunstform darstellt, es wird aber schon in dessen innerer Welt das Substanzgefühl dem Subjectgefühle die absolute Basis sein, ohne welche das letztere sich ganz in's Bodenlose verlöre. Jene Gefühlsschwingungen, die sich im tiefen Ton darstellen, gemahnen wie das Erhabene, und sie werden auch vorzüglich dieser Form des Schönen angehören, aber keineswegs allein, denn in den Bebungen der frei entlassenen Subjectivität, wenn sie die eben erwähnte Gestalt annehmen, offenbart sich das Furchtbare der Leidenschaft, der isolirten Kraft, und dieß sind auch Gestalten des Erhabenen; umgekehrt kann je nach der Verhältnißstellung die mächtig breite Schwingung, die im tiefen Ton ihr Abbild sucht, die Ruhe des Schönen, des mit der Allmacht versöhnten Ich darstellen. Man kann aber diesen Gegensatz um so weniger mit dem des Erhabenen und Schönen identificiren, da derselbe überhaupt noch eine ganz andere Bedeutung hat, als diejenige, in der er hier zuerst aufgeführt wird. Er überbaut, vervielfacht, verschiebt sich nämlich in's Unendliche, so daß, was in der einen Beziehung die substantiellere, in anderer die subjectiv gelöstere Empfindung ist; es tritt absolute Relativität ein und aus den unendlichen Verhältnißstellungen der Glieder des Gegensatzes schafft sich das Gefühl, gewiß nicht erst in der Tonwelt, sondern schon in seinem innern dunkeln Leben, den Apparat seiner ganzen Entwicklung, die Leiter, an welcher sein Leben auf- und niedersteigt. Da aber die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, so wird in diesen dunkeln Vorgängen auch etwas sein, was der Tonart entspricht, eine Neigung, sich auf einer bestimmten Vibrationshöhe der Seele festzusetzen, sie zur Basis des Gefühlsverlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf sie zurückzutreten.

§. 753.

Auf dieser allgemeinen Grundlage macht sich der Unterschied des Kraftverhältnisses im einzelnen Gefühlsmomente geltend; von besonders durchgreifender Bedeutung ist aber der weitere eines voll und entschieden hervortretenden oder gedämpften und verhüllten Gefühlscharakters. Endlich faßt sich die qualitative Haltung des Gefühls in einer Eigenschaft zusammen, welche nur uneigentlich, als Gefühlsfarbe, bezeichnet werden kann.

Die weiteren Unterschiede, die nun vor uns liegen, sind weit leichter in ihren innern Ursprung zu verfolgen. Dahin gehört vor Allem die Verschiedenheit der Intensität des Gefühlsmoments, welche den einzelnen Ton mit *stärkerem, härterem*, rauherem, oder schwächerem, weicherem, sanfterem *Druck angibt*; allerdings tritt dieser Unterschied in seine ganze Bedeutung

erſt ein, wenn er ſich ſucceſſiv in einem Anſchwellen und Abſchwellen entfaltet, aber er iſt zuerſt für ſich in ſeiner getrennten Beſtimmtheit hinzuſtellen. Es liegt im Weſen des Gefühls, daß es ſich jetzt mit voller Kraft in den Moment ſtürzt, jetzt ſeine Maſſe bricht, vertheilt, leichter, ſchwebender, ſanfter auftritt bis zur hinſchwindenden Auflöſung, zum Verhauchen und Sterben. Die ſtärkere Intenſität wird meiſt den Uebergang in den volleren Affect bezeichnen, ein Hereinbrechen nach der Seite des Willens hin, der zartere Gang iſt mehr reines Gefühl, das in ſich bleibt und ſeine Schönheit genießt. — Weiter iſt in die Gefühlslehre auch das heraufzunehmen, was in der Muſik Dur und Moll heißt: ein neuer, eigenthümlicher Stimmungs-Dualiſmus, der ſich durch alle andern Unterſchiede hindurchzieht. Er fällt keineswegs mit dem Grundgegenſatze der Luſt und Unluſt zuſammen. Dur iſt nicht nothwendig heiter, Moll nicht traurig, wehmüthig; auch hart und weich, wovon der muſikaliſche Name gebildet iſt, bezeichnet nicht richtig. Wir haben Stimmungen, wo es uns iſt, als fühlen wir Alles nur gedämpft, nur wie durch einen halb verhüllenden Flor, das Heitere ſowohl, als das Ernſte; wir haben andere, wo wir dieſen Schleier lüften und die Welt mit kraftvoller Entſchiedenheit auf uns wirken laſſen. Es iſt wie der Unterſchied eines ſachten und eines vollen Auftretens: dort geht das Empfinden leiſe, als fürchtete es, mit der vollen Geltung ſeiner Lichter und Schatten die Energie des Ich zu wecken; es iſt eine Stimmung wie die des Mondlichts, wo wir im Verſchwimmen der Umriſſe alles Leben gedämpft, dem Looſe des Vergehens hingegeben fühlen; hier dagegen wagt die Empfindung ſich in den vollen Tag heraus, tritt entſchloſſen auf, fühlt das Leben als kräftige und berechtigte Gegenwart, entſcheidet das Unentſchiedene und will ſich in Alles und Jedes mit ungetheilter Klarheit und Fülle legen. Jene Verhüllung bringt allerdings immer einen elegiſchen Zug mit ſich, aber derſelbe ſchließt das Heitere nicht aus, ſondern dämpft es nur, und umgekehrt ſcheut dieſe Lüftung der Hülle nicht die Trauer, ſondern gibt ſich ihr hin wie ein Gemüth, das dem Schmerze ſein volles Recht einräumen *will*. — Die dritte Unterſcheidung des §. bezieht ſich auf das, was in der Muſik Klangfarbe heißt. Auch dieſe Modification muß ſchon in der Gefühlslehre aufgeführt werden, denn der Muſiker ergreift nicht verſchiedene Inſtrumente, um ſich über ihren verſchiedenen Gefühlsausdruck zu verwundern, ſondern wählt zwiſchen ihnen, weil er für die eine Empfindungsweiſe jenes, für die andere dieſes entſprechend findet. Es iſt ſchon früher auf die landſchaftliche Empfindung in der Malerei hingewieſen worden, mit welcher ja das Subjective, der Muſik Verwandte ſo fühlbar in dieſer Kunſt hervortritt; hier findet dieß nähere Anwendung: wir haben für das Gefühl, das die Localtöne und der Hauptton in der Landſchaft, die Producte eines Zuſammenwirkens der allgemeinen Medien

mit den Stoffen des Festen, mit Erde, Holz, Laub, Stein, Metall u. s. w. hervorrufen, nur sehr dürftige Namen, ja für die Natur der ganzen Gefühlsweise selbst entlehnen wir den Namen aus der Musik, und so nun für das ganz ähnliche Gebiet im reinen Gefühlsleben aus der Malerei. Daß aber bei dem Erzittern von Holz, Saiten, Metall eine ganz verschieden gefärbte Art der Stimmung entsteht, dieß muß im Innern angelegt sein. Dort leihen wir in dunkelm Symbolisiren unsere Seele der sichtbaren Natur, hier der hörbaren, es muß also in der Seele selbst ein bestimmtes, eigenes Gebiet von Unterschieden verborgen schlummern, das, sobald der Stoff hinzutritt, wach wird.

§. 754.

Das Gefühl ist als eine rein geistige Form wesentlich Zeitleben. Der zeitliche Verlauf einer Gefühlsstimmung setzt voraus, daß ein die Welt der körperlichen Bewegungen in der Natur beherrschendes Messungsgesetz, durch welches die einzelnen Momente in qualitative Ordnungen sich einreihen, auch im Gemüthsleben sich ankündigen wird. Nur dunkel und unentwickelt kann die eine dieser Ordnungen, welche in einer regelmäßigen Wiederkehr gleicher, durch Accente gegliederter Zeitabschnitte besteht, vor der Erhebung in die Kunstform dem Gefühl inwohnen, klarer und bestimmter wird sich die andere, höhere, geltend machen, vermöge welcher die innersten Stimmungsverhältnisse bestimmte Grade der Beschleunigung oder Verzögerung im Gange des Gefühls mit sich bringen. Innerhalb dieser Ordnungen bedingt die Natur der innern Strömung bald einen punctuellen, bald einen überleitenden Fortgang vom einzelnen Momente zum andern und fordert bestimmte Ruhepuncte.

Genauer bestimmt ist das Gefühl wie aller Geist Qualität in Zeitform, d. h. in der Form des Nacheinander. Diese Qualität ist an sich unzeitliche reine Intensität, die sich in Zeitmomente auseinanderlegt, aber als das Identische in ihnen über sie ebenso sehr übergreift und nach ihrem Ablauf als das aus diesem Auseinander in sich zurückgekehrte einfach Intensive sich herstellt. Im Gefühle tritt, weil sich das Intensive, Qualitative hier nicht zum Lichte des Bewußtseins unterscheidet, der Begriff der Zeit so ausdrücklich und vorherrschend hervor, daß wir sogar sein Ganzes mit dem Namen Bewegung, Bewegtsein bezeichnen. Dennoch haben wir die dunkeln Qualitäten dieser Geistesform, so weit es in der Wortsprache möglich, zu bestimmen gesucht. Dieselben stellen sich uns nun zunächst als einzelne Momente, genauer als zeitlose Puncte dar; zwischen ihnen und dem eigentlichen Zeitverlaufe muß aber nothwendig etwas in der Mitte liegen zwischen dem Einzelnen, dem kleinsten Theile, und zwischen dem Allgemeinen, dem

Ganzen, ein vermittelndes Moment des Besondern. Die Puncte laufen in gleichmäßiger Continuität fort und expandiren sich so zur unendlichen Linie; es muß etwas eintreten, was die Linie in Einschnitte von bestimmter Zeitdauer theilt und innerhalb derselben weiter gliedert. Dieses wichtige Moment, den Takt, bringt in wirklicher Ausbildung natürlich erst die Kunst hinzu; sie kann es aber nicht aus dem Leeren nehmen, irgend ein Keim, Ansatz muß in dem Gefühle selbst, noch abgesehen von der Erhebung in die Kunst, liegen. Es handelt sich hier von einem allgemeinen Gesetze, das zunächst in der Sphäre der physischen Bewegungen sichtbar ist und dessen Bedeutung man leicht erkennt, wenn man zusieht, wie manche Arbeiter nicht die Hälfte dessen leisten, was sie können, wenn sie nicht ihr Werk mit taktmäßigem Rufen oder Singen begleiten. Instinctmäßig setzt sich der physisch thätige Mensch ein System wiederkehrender Zeitabschnitte mit je einer bestimmten Gruppe von Momenten, die sich in accentuirte und nicht accentuirte theilen. Er spart und erhöht dadurch seine Kraft und er ahmt hierin die Natur selbst nach. Jede Kraft will und muß abwechselnd sich spannen und nachlassen. Dieß geht durch das unorganische und organische Reich. Das Periodische beherrscht als Drehung den Lauf der Himmelskörper, Flamme, Wind, Woge des Meeres, der See'n, des Wasserfalls, Athemholen und Herzschlag der Thiere und Menschen theilen die gleichfließende Linie in die bestimmten Einschnitte, worin sich stärker angesammelter Stoß von einem Momente des Nachlassens, ein Druck, ein Auspressen von einem Nachgeben und Einziehen unterscheidet; in der Oekonomie des animalischen Kraftaufwandes kehrt das Gesetz als Wechsel des Wachens und Schlafes wieder. Selbst die organisch bauende Kraft arbeitet in geordneter an- und absetzender Theilung als Zweige- und Blätterstellung an der Pflanze, in den Gelenkbildungen, Ausstrahlungen und ausathmenden einfachen Streckungen des Skeletts. Dem Gebiete blinder Nothwendigkeit entstiegen, aber noch als unbewußtes Thun gebunden, erscheint der geordnete Wechselschlag mit Hebung und Senkung, stärkerem und schwächerem Moment im Fluge der Vögel, im Gange der Thiere und Menschen, selbst im Kriechen der Raupe. In den freien Bewegungen des Menschen scheint das Gesetz verloren zu gehen, doch konnte der Tanz und die orchestisch geregelte Pantomime nicht ohne innern Grund, ohne einen im kunstlosen Gebiete vorgebildeten Keim entstehen. Gerade aber im Gebiete der höheren freien Thätigkeit, der individuellen und gemeinschaftlichen, tritt es deutlich wieder zu Tage, denn nicht umsonst, sondern um mit seinen Kräften im weitesten Sinne des Worts durch die Einschnitte des Anlaufs und Ablaufs, der Sammlung und Abspannung Haus zu halten, hat der Mensch sein Leben in Stunden, Wochen, Jahre u. s. w. getheilt, die Werktage mit Tagen der Feier durchflochten. In den Mittelpunct des geistigen Lebens, in das

Selbſtbewußtſein, verfolgt Hegel den innern Grund des Takts: es iſt die Rückkehr des Ich in ſich ſelbſt aus der unbeſtimmten Continuität ſeines Zeitlebens, das Abbrechen dieſer Linie, um ſeiner ſich zu erinnern und bei ſich zu ſein, was uns im Takt unmittelbar entgegentritt (Aeſth. Th. 3. S. 159 ff.). Der Geiſt als Kunſtthätigkeit hat nun dieſes Geſetz in die Muſik eingetragen. Unſer Bewußtſein ſagt uns nichts darüber, daß er es im Gefühle ſelbſt als dunkeln Keim vorgefunden hat. Wir kennen ſein naturnothwendiges Vorbild nur im Gebiete des Sichtbaren, es entſchwindet unſerer Beobachtung im dunkelſten Gebiete des Seelenlebens, aber dieſes wird auch ſeinen Pulsſchlag heben und der meſſenden, zählenden Kunſt iſt nur die Reminiſcenz der verborgenen Vorgänge verloren, die ſie befeſtigt und ordnet. Ungleich deutlicher unterſcheiden wir im Gefühlsleben die Grundlagen deſſen, was in der Kunſt das Tempo iſt; die Pſychologie hat dieſen Punct vielfach berührt (vergl. z. B. Maaß, Verſuch über die Gefühle. §. 10. Verſ. über die Leidenſch. §. 14). Hier ſind gewiſſe phyſiologiſche Erſcheinungen nicht blos Beiſpiel, ſondern Symptom: der beſchleunigte oder gehemmte, wild aufgeregte oder ſanft wallende, ſachte ſchleichende Puls, Gang und das ganze Gebärdenſpiel weiſen unzweifelhaft auf ein inneres Bewegungsleben, deſſen qualitative Unterſchiede zu Verhältniſſen der Langſamkeit und Schnelligkeit werden. So entſchieden aber dieſe Erſcheinungen auch ſprechen, ſo führen ſie uns doch nur zu demſelben Geheimniß, vor dem wir ſchon im §. 752 ſtillſtehen mußten: zu der Annahme eines Schwingungslebens der Nerven, deſſen Begriff wir auf den Geiſt überzutragen genöthigt ſind, ohne das Wie finden zu können. Wir können nicht anders, als bildlich, ſagen: das ſtark bewegte Gemüth ſchwingt ſchneller als das ſanft bewegte u. ſ. w. Die Arten der Uebergänge von einem Gefühlsmoment zum andern, wie ſie ſich abſtracter in staccato und legato, inniger in den verſchiedenſten Arten des Ueberleitens und Vermittelns ausdrücken, und die Pauſen ſind es, die der Schlußſatz des §. ebenfalls als Ausfluß innerer Geſetze des Gemüthslebens aufführt. Das Empfinden hat Augenblicke punctueller Affection, die ſich auch außerhalb der Muſik in der Selbſtbeobachtung unterſcheiden laſſen, es ſind Momente der Unruhe, wo das Gefühl nicht in den tenor einer Strömung münden kann, oder des ſtoßweiſe auftretenden Kraftgefühls; ein andermal, und dieß iſt ſeine naturgemäßere Bewegung, wogt es als ungetheilte Maſſe in der Continuität des ſtarken oder wilden Erguſſes, der nicht duldet, daß die Momente ſich abſondern, weil er im vorhergehenden das folgende, im folgenden das vorhergehende innig haben und bewahren will. Die Pauſen ſind eine Zeit der Stille, worin das Gefühl zu ſchweigen ſcheint, während in Wahrheit das vorhergehende ausklingt und das werdende ſich vorbereitet.

§. 755.

Soll in dieſen Bedingungen eine ganze und geſchloſſene Stimmung die in ihr gegebene unendlich eigene Miſchung von Luſt und Unluſt in einem Lebensprozeß entwickeln, ſo kann dieß nur vermöge einer Bewegung durch eine Reihe einſtimmiger und widerſtreitender Verhältniſſe eines Qualitativen geſchehen. Schon im Innern des Gefühlslebens kann dieſe Reihe nur dadurch ſich erzeugen, daß es die Stimmungsqualitäten §. 752 zu neuer Geltung ruft, indem es dieſelben in beſtimmte Anziehungs- und Abſtoßungs-Verhältniſſe zu einander ſetzt, die es in unendlichen Stellungen ſucceſſiv durchläuft und ſo die unerſchöpfliche Welt der Harmonieen und Disharmonieen im Verkehr zwiſchen dem Subject und den Objecten ſich im Innern zu vernehmen gibt.

Es liegt hier die ſchwierigſte Aufgabe für eine Philoſophie der Muſik vor: die Melodie als die Darſtellung des Lebensprozeſſes einer Stimmung, wie ſolche in nichts Anderem beſteht, als in einem Wandern durch die Tonleiter, deren einzelne Töne nun aus der Reihe in unendliche Verbindungen treten, aus der inneren Organiſation der Empfindung abzuleiten. Wir haben in §. 752 die innere Bedeutung der Differenzen der Tonhöhe, die in der beſtimmten Meſſung, durch welche die Kunſt ſie ordnet, Intervalle heißen, als einen Unterſchied des ſubſtantiell gehaltenen und ſubjectiv gelösten Fühlens beſtimmt. Wenn nun die Muſik das Innerſte des Fühlens in den Verhältnißſtellungen der Töne ausdrückt, wie ſie aus der Reihe der Leiter heraus in eine Welt von Conſonanzen und Diſſonanzen zu einander treten, welcher Zuſammenhang beſteht zwiſchen dem innern Prozeſſe des Gefühls und dieſer äußeren Technik? Jene innere Lebensform des Gefühls, die wir uns dunkel als ein Oſcilliren, ein Schwingen vorſtellen, ſcheint die Welt der Erzitterungen, welche nach ihrer verſchiedenen Art dem tieferen und höheren Ton entſprechen, in einer neuen Bedeutung zu verwenden: aus dem urſprünglich einfachen, doch in unendlichen Stufen ſich überbauenden Gegenſatze eines Gefühls der Lebensmacht und eines Gefühls der freier ſchwebenden Subjectivität wird eine unendliche Verhältnißſtellung; die Schwingungen treten aus der Stufenreihe heraus in Wahlverwandtſchaften und Abſtoßungen, das Gefühl läuft und ſpringt nun an ſeinen inneren Bewegungsmomenten auf und nieder und legt im Einklang und Zwieſpalt ihrer Verbindungen das Geheimniß ſeiner Freuden und Schmerzen, die die Ahnung des großen Welträthſels von Gegenſätzen, Widerſprüchen und deren Verſöhnungen nieder. Es kann hier nicht weiter gegangen werden; der ſchwere Gegenſtand iſt wieder aufzufaſſen, wenn erſt vom Tone die Rede iſt.

§. 756.

Der Lebenslauf einer Stimmung, wie sie in dieser neuen Verwendung ihrer qualitativen Erregungsmomente sich entfaltet, wird die Gesetze der Entwicklung und des Umlaufs alles Lebens darstellen: ein Ansteigen und Fallen, sich Spannen und Lösen, Verwandtes mit Verwandtem binden, starke und milde Contraste Setzen und Versöhnen, sich in mehrere Strömungen Spalten, neue Quellen Aufnehmen, sich wieder Sammeln, schließlich befriedigt in sich Zurückkehren und Ausathmen. In dieser Strömung ist es, wo das Gefühl an die Welt der auf klarer Unterscheidung ruhenden Geistesformen vernehmbar anschwillt, ohne die Grenze zu überschreiten.

Die Erörterung des Rhythmus im höheren Sinne des Worts behalten wir nicht deßwegen der Betrachtung der Compoſition vor, weil hier die Aufſuchung der innern Quellen deſſen, was ſich in der Kunſtform niederlegt, beſonders ſchwierig wäre, im Gegentheil hier iſt ungleich mehr Licht, als in den getrennten einzelnen Gängen der bisherigen Unterſuchung. Schon in der allgemeinen Kunſtlehre, wo wir den Begriff der Compoſition überhaupt behandelten, §. 494—501, mußte überall auf die Muſik hingewieſen werden, in welcher Alles, was wir Rhythmus in der tieferen Bedeutung nennen, ſeinen beſtimmteſten Ausdruck findet und welche ebendaher auch den Namen dafür hergibt. Das Gefühlsleben als ein weſentlich und *nur* Bewegtes, Strömendes enthüllt uns am ungetheilteſten das organiſche Bewegungsleben in aller Kunſt. Gerade aber, weil hier weniger Dunkel iſt, dürfen wir es vorerſt an den im §. aufgeſtellten Momenten genügen laſſen und die nähere Beleuchtung dem Orte vorbehalten, wo es ſich bereits von der Kunſtform handelt. —

Der zweite Theil weist auf §. 749 zurück, wo gezeigt iſt, wie die Welt des Bewußtſeins und aller beſtimmten Thätigkeiten, die auf ihm ruhen, hiemit über die Welt der Objecte unmittelbar an der Schwelle des Gefühls zu lauſchen ſcheinen. Dieß zeigt ſich nun in den rhythmiſchen Strömungen, welche in der Melodie ihren Ausdruck finden. Deutlich meint man aus dem anſchwellenden Sturme der Töne den Affect zu vernehmen, wie er zum Entſchluß, zur That ſich ſteigert, ja man meint ein Object ſeiner Sehnſucht, ſeines Zorns ſich vorſtellen zu müſſen, was wir lieben und haſſen, taucht in uns auf; aber auch der denkende Geiſt glaubt ſich wiederzufinden: es klingt wie Frage, wie banger Zweifel, wie Antwort und gefundene Lichtgedanken oder dunkler Abgrund, vor dem die Fragen ungelöst hinſinken; wie eine entdeckte Wahrheit, die wiederholt, belegt, erläutert wird. Wie ſich dieſe beſtimmten Geiſtesformen auf die verſchiedenen Erſtreckungen der Zeit beziehen, ſo glauben wir jetzt wehmüthig zurückzublicken,

jetzt die Gegenwart muthig oder ruhig und klar zu erfassen, jetzt hoffnungsvoll, vertrauend, jetzt bang gespannt oder finster entschlossen in die Zukunft zu schauen. Selbsterlebtes, alte Sagen, Völkergeschicke, Natur und Staat schweben uns in unbestimmten Bildern vor. Lehnt sich das Gefühl an das Bewußtsein, so bekommt dieß Alles Ort und Namen, aber wir werden sehen, daß die Verbindung mit dem Objecte aufzeigenden Geiste nicht so innig ist, als es scheint.

§. 757.

Der Lebensprozeß des Gefühls als Zeitverlauf ruft einen neuen, tiefen Qualitäts-Unterschied in's Leben: obwohl an sich immer vielseitig, ist dasselbe doch vergleichungsweise entweder einfach oder mannigfach, eine Einheit gleichzeitig verschiedener Arten, denselben Strömungs-Inhalt zu empfinden, mag dieselbe als reicher Wiederhall des Gefühls in Einer Persönlichkeit oder als Empfindungsweise verschiedener Persönlichkeiten, Temperamente, Alter, Geschlechter aufgefaßt werden. Jene einstimmenden oder widerstreitenden Verhältniß-Stellungen der ursprünglichen Qualitäts-Momente, worin das einfache Gefühl seine Grundstimmung successiv ausdrückt (§. 755), treten nun auch für die gleichzeitige Bewegung in Kraft.

Die Harmonie im engeren Sinne des Worts als gleichzeitiger Unterschied der Intervalle, Klänge, Melodien setzt den Unterschied einer einfacheren oder vielfacheren Resonnanz desselben Gefühls im Innern voraus. Das Gefühl ist allerdings immer der ganze Mensch, allein der ganze Mensch ist individuell ärmer oder reicher, ein mit mehr oder weniger Saiten bezogenes Instrument, oder, wenn er auch ein vielsaitiges ist, kann doch die Empfindung entweder alle Regionen seines Innern in Bewegung setzen oder nur einfach anklingen. Der mannigfachere Wiederhall Eines Gefühls in der Brust eines Menschen wird zugleich der Ausdruck davon sein, daß merkbarer seine *verschiedenen* Geisteskräfte mitergriffen in das Empfinden einströmen, daß seine verschiedenen Beziehungen zur Außenwelt, seine Erfahrungen und Erinnerungen in ihm erwachen. Der Eine Mensch ist uns nun immer zunächst der Eine in dem Sinn, daß er uns alle repräsentirt. Allein wie in allem Kunstideal, so auch in dem Ideale der Kunst der Empfindung gilt nicht die formale Logik der Consequenz, daß es, wenn einmal das Ganze einer Gattung in seinem Individuum repräsentirt erscheint, nun dabei sein Bewenden hätte, das Eine kann sich vielmehr in eine Vielheit auseinanderschlagen und für die Grenze, wie weit der Auszug aus der empirischen Vielheit gehen soll, gibt es kein Gesetz. So ist auch hier die Pforte weit offen, durch die der Mensch in einer Vielheit von

Persönlichkeiten eintreten mag, der gleichzeitige Reichthum des Gefühls hat nun die Bedeutung des Gesammtgefühls dieser Mehrheit, die mannigfache Weise, dasselbe zu empfinden, erscheint wie ein Wiederhall desselben Gefühls in verschiedenen Formen der Menschheit; diese Formen erweisen sich in ihren Haupt-Unterschieden wesentlich als die anthropologischen Typen: anders erzittert dieselbe Stimmung im Jüngling, anders im Mann, anders in den zwei Geschlechtern, anders im Gemüthe des Melancholikers, als des Sanguinikers, Cholerikers, Phlegmatikers. Man darf dabei nicht nur an den unmittelbaren Ausdruck der Empfindung in der menschlichen Stimme denken, die Kunst wird, was in dem natürlichen Organ liegt, durch technische Verwendung äußern Materials in einem reichen Apparate vervielfältigen, auseinanderlegen; hier ist noch nicht von den Mitteln der Darstellung, sondern von der innern Natur der Gefühlsbewegung die Rede. In ihren gleichzeitigen Unterschieden nun muß Einstimmung sein, allein die Einstimmung schließt nicht den Fortgang vom bloßen Unterschied zum Gegensatz und Kampf aus; hier handelt es sich dann um dasselbe System von einstimmigen und widerstreitenden inneren Schwingungsverhältnissen, wie im successiven Verlauf einer Stimmung, und wälzt sich nun der Strom der Empfindung, durch so viele Zuflüsse verstärkt, deren Wasser sich in ihm noch unterscheiden, reich und mächtig nach dem Meere des Unendlichen.

§. 758.

Diese ganze Welt von Unterschieden liegt im Leben des Gefühls nur verschwimmend und verworren angedeutet, sofern es nicht die Phantasie ist, die als Ganzes auf dieses eine ihrer Momente sich stellt und die verhüllten Keime zur vollen Entwicklung bringt. Nur durch diesen Prozeß erhält die Empfindung Licht und Gestalt, wird der Uebergang in anderweitiges, stoffartiges Verhalten abgeschnitten und die Bewegung ihrer streitenden Elemente in das Bett der idealen Reinheit und Harmonie geleitet.

Wir haben es bisher gewagt, den Vorwurf nicht zu scheuen, daß wir den Cirkel begehen, aus dem Abzuleitenden abzuleiten, um dann erst jenes aus diesem abzuleiten, indem wir unsere Vermuthungen über das, was der Formenwelt der Musik im Innern des Gefühls zu Grunde liegt, eben aus dieser gewinnen, zu der wir dann als dem posterius übergehen. Der Vorwurf wird jetzt die bestimmtere Wendung nehmen: wenn so die musikalische Formenwelt im Gefühl an sich vorgebildet liegt, wie kommt es, daß Menschen vom anerkannt tiefsten Gefühle völlig unmusikalisch sind, während so manches leichte musikalische Talent offenbar oberflächlich fühlt? Man erkennt jedoch leicht, daß diese Thatsache nimmermehr ein Recht

begründet, Inhalt und Form auseinanderzureißen. Die Phantaſie des Gefühls oder das Gefühl als Kunſttalent kann ſich von dem Gefühl überhaupt nicht ſo unterſcheiden, daß in dieſem das innere Vorbild, deſſen Abbild jenes in der Geſtaltung der Töne niederlegt, nicht als Keim angelegt wäre, ſonſt käme ja durch die Formenwelt des Tones zu dem, was ſie ausdrücken ſoll, etwas ganz Aeußerliches und Fremdes hinzu. Das Wahre kann vielmehr nur dieß ſein, daß der Formkeim, der im Gefühl an ſich liegt, bei rein und tief fühlenden, aber unmuſikaliſchen Naturen, gleichſam an der Stelle, wo er ſich zum beſtimmtern innern Bilde und weiter zum äußern Organ entwickeln ſollte, unterbunden iſt. Dieſe geheimnißvolle phyſiologiſch-pſychologiſche Naturſchranke, die das Zuſammengehörige trennt, iſt in der Muſik ungleich ſtärker, als in allen andern Kunſtgebieten, und es wird dieß begreiflich werden, wenn wir das Gefühl mit der Natur des muſikaliſchen Ausdrucksmittels enger zuſammenhalten, aber im Weſentlichen haben wir doch in den andern Sphären dieſelbe Erſcheinung: der wahre Hiſtoriker z. B. bringt ſich vom großen Geſchichtsmomente nicht nur den reinen Inhalt zum lebendigen Bewußtſein, ſondern auch von ſeiner *Geſtaltung*, den Charakteren, Culturformen u. ſ. w. hat er eine reiche Anſchauung, aber er vermag dieſe nicht bis zur vollen, reinen, idealen Form zu entwickeln, wie der hiſtoriſche Maler, dem der innerlich thätige Nerv in vollkommener Schwingung zu Gebote ſteht und heraus bis in die Fingerſpitzen geht. Was aber das äſthetiſche Talent betrifft, das ohne Gehaltstiefe mit Leichtigkeit bildet, ſo erklärt ſich dieß aus einer innern Fähigkeit, ſich auch in den von Andern vorgefühlten Gehalt hineinzuverſetzen, keineswegs iſt es ein abſtractes Formgeſchick ohne alle Beziehung zum Inhalt. In gewiſſem Sinn gilt es allerdings auch vom wahren Genius, daß man bei ihm jene ſubſtantielle Innigkeit des Gefühls, wie es ohne Uebergang in den muſikaliſchen Ausdruck den gemüthvollen Menſchen erfüllt, *nicht* ſuchen darf. Doch auch dieß iſt zunächſt nur daſſelbe, wie in aller Kunſt: wir haben als allgemeine Vorbedingung des idealen Schaffens ächtes Pathos verlangt (§. 392), aber der Niederſchlag der innern Wärme in die Form, den reinen Schein ſetzt immer eine Abkühlung voraus und vollendet ſie, nimmt der Begeiſterung mit ihrem pathologiſchen Charakter ihren urſprünglichen directen Ernſt, ihre Eigentlichkeit; der Genius muß im Pathos ſein und doch frei über demſelben ſchweben. In der Muſik wird dieß nun ganz beſonders wahrnehmbar ſein, weil ſie eben die Kunſt des Gefühls, alſo des Innigſten iſt: es ſchlüpft auf dem Puncte, wo es in dem Menſchen, welcher ihm nicht die muſikaliſche Geſtalt gibt, ſich nach anderweitigen Aeußerungsformen gewaltſam hindrängt, in unzulängliche, aber tief erregte Seufzer und Worte ſich zuſammenpreßt, im Affect über die Ufer ſchlägt, als reinere Wärme in Geſinnung und That ſich fortleitet

und durch alles dieß ſich ebenſo ſehr in ſeiner Kraft bewährt, ſozuſagen nebenaus in die Form, die freilich die allein genügende zur Darſtellung iſt, aber verglichen mit dem Leben, das die Kräfte in ihrer ſubſtantiellen Gewalt verwenden will, als eine ableitende, beziehungsweiſe Ausleerung bewirkende Schleuſe erſcheint. Daher findet man die größten Muſiker im Leben häufig gerade nicht ſentimental, vielmehr trocken. Dagegen iſt nun die Kunſtform, in deren Bett ſie das Gefühl zu leiten vermocht, eben auch die reine: ſie ſpricht das Gefühl, das im Worte vergeblich nach Mittheilung ringt, ganz aus, bringt jene innere Dynamik und Statik, die wir nur durch Rückſchluß eben aus dieſer Form in ihren Grundlinien anzudeuten vermochten, zu Tage, und in ihr allein vollzieht ſich die Läuterung des Gefühls in ſich ſelbſt zur idealen Reinheit, ſeine Erhebung in den Aether der Harmonie.

§. 759.

Die empfindende Phantaſie kann für ihre künſtleriſche Darſtellung ein Material weder entbehren, noch auch im bisherigen Sinne des Wortes zur Anwendung bringen, denn ſie hat ein reines Zeitleben auszudrücken. Sie muß alſo körperlichen Stoff zwar ergreifen, aber ſo verwenden, daß er ſein räumliches Daſein in ein Werden für Anderes in Zeitform aufhebt: dieß geſchieht in den Schwingungen des Tones, deren Medium die Luft iſt. Die Kunſt iſolirt hiemit abermals eine Erſcheinungs-Seite des Objects, nämlich die Bewegung, und ſie macht der Stummheit ein Ende, aber noch ohne zur eigentlichen Sprache fortzugehen.

Streng genommen iſt Material weſentlich körperlicher Stoff; ob man den Ton, dieß rein Bewegte, ein Material nennen könne oder nicht, dieß iſt eine Frage, deren Amphibolie in der Sache ſelbſt liegt. Genau betrachtet, beſtimmt ſich das Verhältniß ſo: erſt die Poeſie hat, wie wir ſehen werden, gar kein Material mehr, die Muſik ſchwebt in der Mitte zwiſchen dem Feſthalten und Aufgeben des Materials. Sie muß es feſthalten, weil die Art der Phantaſie, die ihr zu Grunde liegt, keinen Inhalt in dem Sinne hat, wie die Dichtkunſt, die ein geſchloſſenes Bild in die innere Anſchauung überträgt, in dieſer Vergleichung iſt das Gefühl leer und muß daher einen Halt an einem Körper haben. Sie muß es aufgeben, denn Material als Körper iſt weſentlich räumlicher Stoff, und ſolcher kann nicht ein objectloſes Zeitleben des Geiſtes darſtellen. Sie ergreift es alſo und hebt im Ergreifen ſeine räumliche Form als ſolche auf. Der Körper wird in die ſchwingende Bewegung des Zitterns verſetzt, ſo daß Luftwellen von ihm ausgehen, welche als Ton wahrgenommen werden. In dieſem Augenblick

wird ſein räumliches Außereinander in das Nacheinander der Zeit aufgehoben, er wird ſozuſagen flüſſig, es iſt ein inneres Zuſammenziehen und Ausdehnen, Thätigkeit einer beſtimmten Art von Elaſtizität, Aeußerung einer „Quaſi-Muſcularkraft“ (Krauſe Anfangsgr. d. allg. Theorie d. Muſik. S. 40), die er beſitzt, und dieſe Aeußerung ſetzt ſich als Wellenbewegung in die Luft fort. Er theilt ſich alſo mit, er gibt ſeine Iſolirung auf, er wird für Anderes. Iſt dieſe Erzitterung, dieſe erſte Negation des räumlichen Daſeins erfolgt, ſo ſtellt ſich durch die Reaction des Körpers gegen dieſe Aufhebung in die Zeit, alſo durch eine zweite Negation (Hegel Aeſth. Th. 3, S. 128) das blos räumliche Daſein her. Es iſt weſentlich, daß der Körper bleibt und nur *an ihm* etwas vor ſich geht; es leuchtet bereits ein, daß dieſer Vorgang im Techniſchen genau jenem Verhältniß im Innern entſpricht, wonach das Object ſtets an der Schwelle des Gefühls bereit zu ſtehen ſcheint (§. 749); man kann auch ſagen, daß ſich darin ausdrückt, wie die Muſik *ſo eben* von der bildenden Kunſt, die an den Raum gebunden iſt, herkommt. Die höchſte Entlaſtung der letzteren vom ſchweren Stoffe war die Magie der *Lichtwirkungen* in der Malerei. Die Lichtwelle iſt tief verwandt mit der Luftwelle; Farben und Töne ſtehen in inniger Verwandtſchaft. Aber das maleriſche Licht iſt noch nachgeahmtes, an den Raum gebanntes Licht; die Muſik dagegen iſt zwar an den Körper gebannt, aber nur um ihm die nicht blos nachgeahmte, ſondern wirklich lebendige Luftwelle als ihr eigentliches, einziges Vehikel zu entlocken; ſie iſt frei, hat den Fuß aus dem Boden gezogen, der Vogel unter den Künſten. Wir haben alſo jetzt endlich die wirkliche Bewegung, aber ohne ein ſich bewegendes, denn der Körper iſt zwar da, aber nicht er ſelbſt, ſondern nur ſein Erzittern geht uns an. Die bildende Kunſt hat die Oberfläche der Körper im Raum *bewegungslos* iſolirt, zuerſt als Baukunſt auch ohne ſcheinbare Bewegung, dann als Plaſtik ſo, daß Bewegung nachgeahmt, aber als gefeſſelter Moment gebannt wurde, dann als Malerei ebenſo, nur in ungleich freierer Ausdehnung und unter Mitaufnahme der Farbe. Es ſoll aber nun endlich die eigentliche, die wirkliche Bewegung in die Kunſt eintreten und indem dieß geſchieht, wird ſie, um Alles zu erſchöpfen, was aus ihr entwickelt werden kann, nach jenem Geſetze, daß die einzelnen Künſte die Erſcheinungsſeiten des Naturſchönen iſoliren, um durch die Beſchränkung das Vollkommene zu erreichen (§. 533), von ihrem Träger getrennt als Ganzes der Umfangsmittel einer Kunſt für ſich allein verwendet. Die Iſolirung iſt zugleich ein Feſthalten des Tones vor ſeiner Bildung zur Sprache. Es iſt nun der Kunſt die Zunge gelöst. Wir haben in §. 533 Anm. geſagt, die Kunſt ſuche ſtufenweiſe die am meiſten *ſprechende* Form. Auf den Fortſchritt in den Formen der bildenden Kunſt konnten wir dieſen Begriff nur uneigentlich anwenden; die Muſik ſteht an der Schwelle des eigentlichen

Sprechens, sie überschreitet sie nicht, aber ihr Schritt zur Offenbarung des Innersten im Ton ist ein unendlicher.

§. 760.

Im Tone verräth der Körper sein Kraftmaaß und seine innersten Qualitätsverhältnisse, die sich in seiner *Form* niederschlagen, und er entspricht schon dadurch dem Gefühle, welches objectlos und doch durch den Gehalt der Objecte bewegt ist. Um ihn jedoch zum Ausdruck des Gefühls in dieser und jeder Bedeutung des Wortes zu bilden, bedarf es einer Thätigkeit, welche ihn zunächst von seinem Ursprung völlig getrennt behandelt und welcher *kein Naturvorbild* im strengen Sinne des Wortes zu Grunde liegt.

Die Musik würde in abstracter Lostrennung zwischen die übrigen Künste hingestellt, wenn der tiefe Zusammenhang des Tons mit dem Körper verkannt würde. Das Auge, das die Form des Körpers erfaßt, bewegt sich, beschreibt eine Linie. Dieß ist zunächst nur die Bewegung des anschauenden Organs, aber der Körper ist geworden, hat sich gebaut und dieß war wirkliche Bewegung, Bewegung der ihn bauenden Kraft. Im Tone drücken sich nun zunächst die innersten Texturverhältnisse des Körpers aus, sie sind das Werk dieser Kraft, und seine Gestalt ist der Ausfluß dieser innersten Formation. Der Ton ist so die freigewordene Linie der Form, „die zeitliche Linie" (vergl. Solger Vorl. üb. d. Aesth. S. 340), er verräth den Kraftkern, woraus die Form geworden, er kann die nackte, blosgelegte Seele des Körpers genannt werden. Die Musik hat buchstäblich und direct nichts mit der äußern Gestalt der Körper zu schaffen, aber es ist wesentlich, daß die innere Structur derselben, die sie zu ihrem Zwecke verwendet, an sich von dieser nicht zu trennen ist, und wir werden sehen, welche tiefe Beziehung zwischen der Musik und allen andern Künsten sich darauf gründet; zunächst ist dieser Satz nur eine Erweiterung, Vertiefung des früheren, der als wesentliches Moment hervorhob, daß zum Tone der Körper immer vorausgesetzt bleibt, und ihm entspricht auf der subjectiven Seite die mehr besprochene Objectnähe im Gefühl. Es versteht sich nun aber, daß diese höhere Bedeutung des Tons sich erst auf einem Wege entwickeln kann, auf dem sie uns vielmehr ganz verloren zu gehen scheint. Das Klangleben der unorganischen und der Pflanzenwelt erregt uns wohl eine dunkle Ahnung der Gestaltungen dieser Gebiete auch ohne die Hülfe des Auges, der Thier- und Menschenstimme fühlen wir an, daß sie nur Ausdruck des Sichselbstvernehmens des höheren und höchsten Organismus sein kann. Allein unser Satz will auf mehr, als dieß, hindeuten: er will sagen, daß der Ton die *höheren*, die bereits ästhetisch ideal gedachten Rhythmen der Körperwelt

und einen unendlichen Einklang ihrer Bewegungen in ahnungsvoller Nähe vor das Gemüth führe, und das leistet der Ton nicht als unmittelbar vernommenes Erzittern der Körper ohne Zuthat der Kunst, die ihn doch gerade dem Zusammenhang mit dem Körper, dem er entspringt, zunächst (von der menschlichen Stimme nicht zu sprechen, mit der es eine besondere Bewandtniß hat) entnimmt, in ein künstliches System einreiht, das ihm an sich fremd ist, und nach der Seite seines ursprünglichen Zusammenhangs nur die Klangfarbe in besonderer Beziehung auf eine der Qualitäten des Gefühls (vergl. §. 753 Schlußsatz) übrig läßt. Dieß ist nachher wieder aufzunehmen und zuerst rein für sich die Verarbeitung des Tonmaterials als die völlige Abstraction darzustellen, welche uns das Band jenes Zusammenhangs ganz zu zerschneiden scheint. *Die Musik hat kein Naturvorbild in dem Sinne, wie die Bildnerkunst, Malerei und Poesie*, oder, was dasselbe sagt, sie hat nicht so, wie diese, einen *Stoff* in der zweiten der Bedeutungen, die §. 55, Anm. 2. aufgeführt sind: dort bedeutete Stoff ein gegebenes Reales mit bestimmtem Inhalt und bestimmter Form, das der Künstler nachbildend umbildet (Süjet). Wir haben also im so verstandenen Stoffe sowohl Inhalt, als auch Form, eine Einheit beider, die in dem noch rohen Zustande des Naturschönen vorliegt. Der Künstler, der einen solchen Stoff bearbeitet, erhöht gleichzeitig beide Seiten so, daß durch die gereinigte Form der Inhalt rein sich offenbart. Allerdings kann er aber beide Seiten in der Weise auch trennen, daß er zum Zweck seiner Studien einen zweiten Stoff beizieht, an welchem er nur die Form benützt: ein historischer Maler z. B. hat in der Scene, die er darstellen will, eine Einheit von Inhalt und Form vor sich, er macht aber zum Zweck der vollkommeneren Darstellung Studien nach andern Stoffen, deren Inhalt zu seinem eigentlichen Gegenstand in gar keiner Beziehung steht, so daß er hier die bloße Form, Gestalt, Tracht u. s. w. nachbildet, um sie dorthin überzutragen. Doch sind dieß nur Ergänzungen, Nachhülfen, deren er namentlich dann bedarf, wenn er seinen Gegenstand nur aus der Ueberlieferung hat und ihm die blos innerliche Vorstellung nicht ausreicht, dessen Form zur klaren Anschauung zu erheben. Ganz unberücksichtigt lassen wir die Allegorie, wo die *ganze* Form aus einem dem Inhalt fremden Gebiet entlehnt wird. In der Musik nun hat man bei der Frage der Nachbildung statt jenes organischen Verhältnisses, wo der Künstler ein ungetrenntes Ganzes an Inhalt und Form vor sich hat, gewöhnlich — und ebendieß ist schon bezeichnend genug für die besondere Natur dieser Kunst — vielmehr ein ganz anderes im Sinne; man setzt nämlich als selbstverständlich voraus, daß der Inhalt vom Innern des Tondichters komme und daß er, wofern sich eine Vorlage für die Form dieses Inhalts finden lasse, sie auswärts in der Natur zu suchen habe.

Belaſſen wir es nun zunächſt bei dieſer gewöhnlichen Auffaſſung, ſo können wir uns auf §. 269 (wo zum Unorganiſchen auch das Holz und Beſtandtheile des thieriſchen Leibs im vertrockneten, alſo unorganiſch gewordenen Zuſtande zu rechnen ſind) und 290 (thieriſche Stimme), überhaupt aber auf das allgemein Zugeſtandene berufen, daß Anſätze, Anklänge von Melodie und Harmonie in der Natur hervortreten, aber nur, um alsbald durch Abſprung zum ganz Formloſen die Erwartung zu täuſchen. Am beſtimmteſten klingt die rhythmiſche Seite, Takt und Tempo an (vergl. §. 754, Anm.), aber auch dieß ſo ungeregelt und unvollkommen, daß an eine künſtleriſche Verwendung nicht zu denken iſt. Anders ſcheint ſich die Sache zu geſtalten, wenn wir nach dem Menſchen blicken: hier wäre, wenn dem Muſiker eine Stoffquelle in dieſem Gebiet flöße, Inhalt und Form verbunden: der empfindende Menſch und der Ton ſeiner Stimme ſind Eines. Allein der empfindende Menſch, als Stoff für den Muſiker geſetzt, drückt nicht ſeine Empfindung in Tönen aus, ſofern er dieß thut, iſt er nicht Stoff für den Muſiker, ſondern ſelbſt der Muſiker. Er ſpricht vielmehr und eben im Sprechen vermag er, wie wir ja deutlich erkannt, ſein Empfinden nur ganz unzulänglich anzudeuten. Die Sprache articulirt den Ton durch die abſchließende Kraft des Mitlauters zum Ausdruck des Bewußtſeins und nur mittelbar durch dieſes zum Ausdruck des Gefühls. So enthält die Sprache allerdings in begleitender Weiſe etwas von Ton als Gefühlsausdruck: dieß iſt der Tonfall und Rhythmus des Sprechens, insbeſondere des gehobenen Sprechens, des Declamirens. Dieß Element iſt jedoch eben dadurch, daß die Sprache weſentlich Ausdruck des Bewußtſeins iſt, in einer Weiſe bedingt, eingeſchränkt, die man vom Standpuncte der Muſik eine völlige Alteration nennen muß. Es wird immer eine zweckmäßige und feine Aufgabe ſein, die Anſätze des Muſikaliſchen im Sinnbegleitenden Tone der Rede zu belauſchen, wie neuerdings L. Köhler (die Melodie der Sprache u. ſ. w.) und insbeſondere werden ſolche Studien gegeben ſein, wenn es gilt, einem Zuſtande der Muſik entgegenzutreten, wo dieſe Kunſt ſich gewöhnt hat, in ihrer Verbindung mit dem Worte ſtatt eines freien Anſchluſſes in falſcher Selbſtändigkeit willkührlich von deſſen Sinn abzuſchweifen, ja im Widerſpruch mit dieſem ſich breit zu machen, ſie werden uns z. B. zeigen, wie verkehrt es iſt, eine ſehnſuchtvolle Frage in bequem fallender Tonreihe auszudrücken u. ſ. w., allein, wenn man meint, in dieſem Gebiet ein durchgreifendes, poſitives Geſetz ſuchen zu müſſen, ſo befindet man ſich in der falſchen Vorausſetzung, daß in der Verbindung von Sprache und Ton die Poeſie und die Muſik zu gleichen Theilen regieren, wie ſolche durch R. Wagner als Prinzip aufgeſtellt iſt. Wir werden dieſe neue Theorie ſeines Orts auffaſſen, hier genügt es, darauf hingewieſen zu haben, daß der Sprachtonfall nur verlorene

Anklänge einer Tonwelt enthalten kann, die für ſich allein vollkommener Gefühls-Ausdruck ſein ſoll, daß er weſentlich alterirt iſt durch den Zweck der Sprache, das Bewußtſein auszudrücken. Man darf daher Unterſuchungen, wie die obige, nur ſehr genügſam führen, wenn man nicht in's Kleinliche und Geſuchte gerathen will. Die Sprache hat jedoch allerdings auch unarticulirte Gefühlslaute in der Interjection. Ihre Tonhöhe und ihr Tempo liegt unmittelbar an der Quelle der Empfindung und gehört mehr, als alles Andere, zu den zerſtückelten, verlorenen Anklängen von Muſik in der Natur. Allein nimmermehr iſt die Muſik durch ihre Belauſchung entſtanden oder kann zu irgend einer Zeit ihre Formen nach ihr bilden; denn ſie iſt eben nichts, als ein von der Sprache auf continuitätsloſe Einſilbigkeit zurückgedrängter, im Keim erſterbender Anſatz, die Empfindung durch Muſik außer der Muſik auszudrücken. Ueberſehen wir nun dieß ganze Gebiet des Naturſchönen, ſo erkennen wir die genaueſte Analogie mit dem, was über das Verhältniß des Baukünſtlers zum Naturſchönen in §. 558 geſagt iſt: nur entfernt und dunkel, ohne jede ausdrückliche Intention des Nachbildens, kann, wie dem Völkergeiſte in der Bildung der Bauſtyle die zerworfenen Spuren der reinen Raumformen in Erdbildung und Pflanze, ſo das Reich der Naturtöne dem Menſchen bei Schöpfung der Muſik vorgeſchwebt haben oder vorſchweben. Die Muſik iſt ohne Zweifel vom Spiel ausgegangen und zwar auf zwei Wegen. Man machte an gewiſſen Körpern zufällig die Beobachtung, daß ſie Töne von ſich geben, die eigenthümlich zur Empfindung ſprechen, daß dieſe Töne in gewiſſem Verhältniſſe zu einander ſtehen, daß man dieſe Verhältniſſe durch Ueberſpannen eines Felles über eine Höhle, durch Nebeneinanderziehen von Saiten, durch Nebeneinanderſtellen von Röhren (die Syrinx), durch Einbohren von Löchern in Röhren vermehren und ordnen kann: dieß war der eine Weg, der in gewiſſem Sinne von außen nach innen geht; der andere war der des Geſangs, der jedoch nicht in dem Sinne von innen nach außen geht, daß man ſich vorſtellen dürfte, der Geſang ſei urſprünglich der geiſtigeren Tiefe der Empfindung entſprungen; die Anfänge des Geſangs wird man im Jauchzen der Gebirgsbewohner ſuchen müſſen, das ſich in muſikaliſcher Uebung zum Jodeln, einem Singen ohne Wort, ausgebildet hat; jener unmittelbare Aufſchrei der Luſt ſchlägt gerade durch ſeine Vollkräftigkeit in wirkliche Töne um, läßt einen natürlichen Tonfall, ſelbſt eine Andeutung beſtimmter Intervalle erkennen, von deren Beobachtung man langſam zum künſtleriſchen Gefühlsausdruck fortging. Und hieran knüpft ſich nun offenbar die einzig richtige Anwendung des Begriffs von Stoff und Naturvorbild auf die Muſik: der Stoff, der Nachahmungsgegenſtand dieſer Kunſt iſt das Gefühlsleben in der Bruſt des Künſtlers; jener Begriff läßt ſich aber nur in ſehr entfernter Weiſe anwenden, weil

Stoff, Vorbild eigentlich einen Gegenstand bezeichnet, der dem Künstler klar als Object gegenübersteht und ihm eine bereits bestimmte, obwohl im Verhältniß zur Kunstaufgabe noch rohe Form entgegenbringt, wogegen das Gefühlsleben nicht nur mit der Subjectivität dessen, der es darstellen soll, verwachsen, sondern auch in seiner Formbestimmtheit *vor* der Darstellung so dunkel ist, daß sie der Künstler selbst erst ahnt, indem er nun ganz *anders woher* jene Form entlehnt, an welcher ursprünglich durch Zufall die Fähigkeit entdeckt worden ist, das Gefühl auszudrücken, und die er nun zu diesem Zweck selbständig weiter formt. Wendet man sich nun nach der andern Seite, nach diesem „Anderswoher", so ist man geneigt, den Begriff des Naturvorbilds auf sie anzuwenden, wir haben aber gezeigt, daß er hier nicht hergehört, weil die Tonwelt in der Natur nicht ein Ganzes von Inhalt und bestimmter Form ist, das der Künstler nur zu idealisiren hätte; will man ihn dennoch auf diese Seite übertragen, so kann man es nur mit der ausdrücklichen Verwahrung, daß man dießmal unter Stoff nur Anlaß zur Entdeckung einer frei zu bildenden, dem Seelenleben dunkel entsprechenden Formwelt und benütztes, verwendetes Vehikel versteht. Entschieden zutreffend ist für die erstere Seite, wo das Innere, das Gefühl als Stoff bezeichnet wird, nur das negative Merkmal des Begriffs, daß der Stoff vor seiner Bearbeitung immer ein relativ Rohes, Formloses ist, indem die innere Stimmung vor diesem Uebergang in die klare Form, auch abgesehen von dem spezifischen Dunkel ihrer Organisation überhaupt noch ungeordnet, mit allen Mängeln und Zufälligkeiten behaftet bleibt, durch welche das Naturschöne auch als sichtbarer Gegenstand der andern Künste stets getrübt ist. — Noch bleibt übrig, den Begriff des Stoffes oder Sujets in einem andern Sinne zu nehmen: so nämlich, daß der von einer Kunst schon verarbeitete Stoff einer andern noch einmal Stoff wird (vergl. §. 543). Nun erhält der Musiker ein Sujet vom Dichter, eine Stimmung ist ihm von diesem (in Lied, Operntext u. s. w.) vorempfunden, also objectiv gegeben. Allein dieß ist ein unendlich loseres Verhältniß, als im Stofftausch anderer Künste. Der Musiker übersetzt den Stoff nicht etwa aus dem innerlich sichtbar Vorgestellten in das äußerlich Sichtbare, also zwar in eine andere Kunst, aber eine solche, die mit der Stoffquelle noch das Element des Bildes gemein hat, oder aus dem Epischen in das Dramatische, also einen andern Zweig derselben Kunst, sondern in eine absolut neue Form, welche, wie wir sehen werden, mit dem Inhalte, den ihr die Poesie leiht, nicht in jenes congruente Verhältniß tritt, das einfach als künstlerische Umbildung eines Stoffes bezeichnet werden könnte. Vergl. über dieß Verhältniß, sowie über die ganze Frage die treffenden Bemerkungen von Hanslick a. a. O. S. 49 ff., 83 ff.

§. 761.

Diese Thätigkeit, wodurch die vernommene Lufterschütterung erst zum Ton im engeren Sinne des Wortes wird, ist eine rein *verständige, mathematische*. Sie ordnet auf Grundlage physikalischer Schwingungsgesetze ein Stufensystem der Töne an, worin Alles auf gezählten Messungen beruht. Auch diejenigen Unterschiede, die durch Tiefe und Höhe jene qualitative Grundform des Gefühls ausdrücken und das Hauptmittel für die Durchführung des Charakters einer Stimmung abgeben, erweisen sich als ursprünglich quantitativ und die innere Beziehung des Einklangs oder Mißklangs, in welche bestimmte Töne aus der Stufenreihe heraus zu einander treten, erklärt sich aus arithmetischer Einfachheit oder Verwicklung. Das Ganze der musikalischen Ausdrucksmittel besteht also wesentlich in lauter *Verhältnissen*.

Wir haben bisher in nothwendiger Vorausnahme und mit Vorbehalt der genaueren Unterscheidung das Ausdrucksmittel der Musik schlechthin Ton genannt, wiewohl in genauerer Beziehung nur der gemessene, in ein System eingeordnete Gehörs-Eindruck Ton so heißt. Es liegt hier eine Schwierigkeit des Ausdrucks; will man das Wort Ton durchaus auf diesen strengen künstlerischen Sinn einschränken, so schwankt man darüber, wie der Gehörs-Eindruck außerhalb des musikalischen Kunst-Systems allgemein bezeichnet werden soll. „Schall," wie Einige sagen, hat zu bestimmt die Nebenbedeutung des Starken, was in gewisser Ferne vernommen wird, Klang eines gewissen besonderen Charakters, des Weichen, Spröden u. s. w., was weiterhin für die Musik Bedeutung gewinnt. Es wird daher wohl dabei bleiben müssen, daß man „Ton" im weiteren und engeren Sinne des Worts unterscheidet. — Wenn nun die völlige Ausbildung eines für jeden Gefühlsausdruck gefügigen Tonsystems als ein rein verständiges, mathematisches Thun bestimmt wird, so versteht sich, daß hiemit nicht behauptet sein soll, daß die empfindende Phantasie nicht lange Zeit mit dem bloßen Instincte, natürlichen Ohrenmaaß ausgereicht habe; so sind ja die Proportionen in der Bildnerkunst Objecte des Messens und doch hatten viele Menschenalter mit dem Augenmaaß ausgereicht, ehe die Wissenschaft die Regel festsetzte. Die Wissenschaft selbst, nachdem sie schon weit gelangt war, brauchte noch lange, bis sie von der Physik ihre schließliche Grundlegung durch die Wellenlehre erhielt und von ihr jene Schwingungsgesetze lernte, auf denen das ganze System der musikalischen Mittel beruht, und welche in der speziellen Erörterung näher in's Auge zu fassen sind. Hier ist nur die arithmetische Natur des zu Grunde liegenden Physikalischen zu betonen: die Höhen-Unterschiede der zu systematischer Stufenreihe geordneten Töne sind in Verhältnissen der Schwingungsgeschwindigkeit begründet, die Verhältnißzahlen

ſind die Maaße der Intervalle und harmoniſches Tonverhältniß beruht auf Einfachheit und Faßlichkeit des Zahlenverhältniſſes; wie denn durch bloße Verdoppelung der Schwingungen jener zweite Ton (die Octave) entſteht, der dem erſten vor allen andern wahlverwandt erſcheint. Kommt nun der Unterſchied, der dem ganzen Syſteme zu Grunde liegt, auf verſchiedene Zahl der Schwingungen zurück, ſo erhellt, daß nicht nur die Verhältniſſe des Tacts und Tempo quantitativ ſind, ſondern auch diejenigen, welche in Vergleichung mit denſelben als rein qualitativ erſcheinen, nämlich der Tiefe und Höhe. Dieſe ſind es nun aber, in welchen das Gefühl ſich den Apparat ſchafft, ſeine eigentlich qualitativen Bewegungen auszudrücken, wie ſie in §. 752 aufgeführt ſind. Haben wir den dunkeln Vorgang im Innern ſelbſt uns als ein Schwingungsleben vorzuſtellen geſucht, ſo ſchien es doch immer, als müſſe man hier an Schwingungen verſchiedener Bewegungsart denken, nun aber, im techniſchen Abbilde des pſychiſchen Vorbilds, kommt auch dieſer tiefe Unterſchied des ſubſtantiellen und ſubjectiv gelösten Gefühls und all der Reichthum wunderbarer Empfindungen, wozu er verwendet wird, ſchließlich auf einen Unterſchied der Schnelligkeit und Langſamkeit zurück. Die Feſtſetzung auf einer beſtimmten Stelle der Leiter, wodurch die innige Eigenthümlichkeit einer individuellen Stimmung ihren Ausdruck findet, tritt nun als Tonart auf und die tieferen Töne erſcheinen, wie als Träger der Empfindung überhaupt, die ſie vor dem Bodenloſen bewahren, ſo techniſch als die Träger des Einklangs der Töne; als eigentlich qualitativ bleibt nur die beſondere Klangfarbe zurück, welche die ſpezielle Art der Cohäſion des einzelnen Materials mit ſich bringt: ein höchſt wichtiges Moment allerdings, denn eine tiefe Symbolik, die wir bereits mit den Eindrücken der Landſchaft verglichen haben, beſtimmt das Gemüth, aus dem Erzittern der Körper nach dem verſchiedenen Zuſammenhalt ihrer Atome ſich verſchiedene Stimmungen, ſanftere, nervöſere aus dem weicheren, muthigere, ſtärkere, gleichſam muſculöſere aus dem ſpröderen, namentlich den metalliſchen, entgegenkommen zu laſſen; aber nicht beruht hierauf das Weſentliche des Lebensprinzips und Lebensprozeſſes einer totalen Stimmung, dieſe iſt vielmehr im Großen und Ganzen völlig an jenes rein quantitative Syſtem von Ausdrucksmitteln gewieſen. Wir haben nun hier ein Ganzes von lauter Verhältniſſen. Alles iſt relativ, nur durch ſeinen Platz, nur durch eine Größenvergleichung beſtimmt. Der Ton heißt in dieſem Syſtem Intervall, denn nur der Zwiſchenraum zwiſchen ihm und andern, eben der quantitative Abſtand beſtimmt ſeine Natur. Die Conſonanzen und Diſſonanzen, in welche einzelne Töne aus der Continuität der Stufenreihe heraus zu einander treten, beruhen ebenfalls auf einem rein arithmetiſchen Verhältniß. Was ſich durch einfache, überſchauliche Zahl exponirt, wird als Einklang, als conſonirender Accord, was einen verwickelten Zählungsprozeß fordert, als unbefriedigende Auf-

löſung erwartende Tonverbindung oder als voller Mißklang, als diſſonirender Accord empfunden. Die harmoniſchen Töne fordern ſich wie die Ergänzungsfarben vermöge eines Naturgeſetzes, dort der Luftwellen, hier der Lichtwellen, ſo nothwendig, daß der eine Ton den andern, obwohl nicht angeſchlagenen, als ſein Echo hervorruft, und der reine Dreiklang aus Grundton, Terz und Quint erſcheint als eine Grund-Einheit wie Blau, Gelb und Roth: der vollſte Ausdruck eines reinen Beziehungsſyſtems von Schwingungsgeſetzen, die der menſchliche Geiſt meſſend, das Gemeſſene zählend zum Syſtem der Muſik ausgebildet hat.

§. 762.

Der Schein des Widerſpruchs zwiſchen der Innigkeit des Gefühls und dieſer mathematiſchen Natur des Syſtems ſeiner Ausdrucksmittel löst ſich durch die in §. 752—757 enthaltenen Beſtimmungen: eine Geiſtesform, von welcher kein Inhalt ausgeſagt werden kann, welche vielmehr in lauter reinen Verhältnißſtellungen zwiſchen Subject und Object beſteht, läßt ſich nur durch gezählte Schwingungen ausdrücken, die ihrem innern Bewegungsleben entſprechen. In dieſem Sinne gilt es nicht blos von den elementariſchen Grundlagen, ſondern ſelbſt von der freien Erfindung, daß die Muſik ein unbewußtes Rechnen iſt.

Für das unmittelbare Bewußtſein gibt es nicht leicht einen grelleren Widerſpruch, als den, wie hier das Innigſte durch das Abſtracteſte, das Wärmſte durch das Kälteſte ſeinen Ausdruck finden ſoll. Es iſt auch in keiner Kunſt der Uebergang vom Innern durch die Schule zu deſſen Ausdruck ſo ſchwer, der Unterricht ſo ermüdend und wo nicht ganz voll entſchiedenes Talent den entſprechenden Drang mit ſich führt, ſo ganz und gar abſtoßend: zählen und immer zählen, um auf dem längſten Umwege durch den abſoluten Froſt dahin zu gelangen, daß die Gluth des Herzens ſich in das völlig Todte, in ein gerechnetes Nichts ergießen könne. So trocken die Diſciplin der Plaſtik und Malerei ſcheinen mag, ſo hängt doch der dürftigſte Strich des Schülers unendlich näher mit dem Gefühle zuſammen, als das Taſten-, Takt-, Tempo- und Pauſen-Zählen des Anfängers in der Muſik. Die Schwere dieſes Widerſpruchs hebt ſich durch den richtigen Begriff der Zahl. Und dieſer erhellt an der hiſtoriſchen Stellung jener Philoſophie, deren Prinzip war, daß das Weſen der Dinge in der Zahl beſtehe, der Pythagoräiſchen. Sie hat erkannt, daß die Wahrheit des Daſeins nicht die Materie ſein könne, ſie hat noch nicht erkannt, daß es die Vernunft ſein müſſe; ſie ſteht in der Mitte zwiſchen der Joniſchen Philoſophie, welche die Subſtanz in allem Einzelnen als Stoff, und zwiſchen der Philoſophie der Eleaten, welche dieſelbe als denkende Kraft faßte, und greift

demgemäß nach der Formel, womit wir Alles, sowohl das Sinnliche, als auch das Geistige nennen, welche keinen Inhalt bezeichnet und womit man allen Inhalt fassen kann, denn als Quantum läßt sich, eben weil das Quantum gegen den Inhalt gleichgültig ist, Alles ohne Unterschied bestimmen. Das Quantum schreitet in Häufung der Eins und Zusammenfassungen der Eins fort ohne innere Entwicklung, unter diesen Fortschreitungen läßt sich sowohl die Vermehrung der Materie, als der Intensität begreifen. Tragen wir dieß über auf die Musik, so ist ihr Inhalt ein wahrhaft Qualitatives, das sich aber, weil objectlos, unterscheidungslos, nicht durch Worte begreifen läßt, und ein Solches kann eben nur in die unsinnlich sinnliche Unterscheidung der Zahl gefaßt werden. Unwahr für das Ganze des Inhalts der Philosophie, ist der Gedanke des Pythagoras wahr gerade für die Enthüllungsstufe des Welträthsels, welche die Musik darstellt. Pythagoras will sagen, daß die Form das Wahre der Dinge sei, und er findet für sie keine Bestimmung, als die, welche Alles unterscheidet und verbindet, sei es nun als Stoff oder Form gefaßt. Die Form ist wesentlich Verhältniß; die Welt als Form begriffen ist ein Eines, sich in sich unendlich unterscheidend und seine Unterschiede in unendliche Stellungen zu einander setzend, die aber eben als verschiedene Stellungen des Einen schlechthin lebendig aufeinander bezogen sind; es gibt keinen Ort außerhalb dieses Netzes, es bleibt keine Materie neben der Form übrig, der Stoff läßt sich unendlich theilen, bei jeder Theilung ist, was übrig bleibt, immer wieder ein Geformtes. Die Zahl nun bezeichnet richtig das Verhältniß, sofern sie nichts ist, als eine unendliche Reihe gesetzter Puncte, die nur in ihrer Beziehung zu einander etwas, außer ihr nichts sind; sie bezeichnet es aber unzureichend, weil es ein lebendig qualitatives sich Fortbestimmen des Einen zum Unterschied und der Wechselbeziehung im Unterschied ist, wogegen die Vielheit in der Zahl nur Häufung des Eins ist und alle Stellungen der vielen Eins zu einander gleichgültige, der Innerlichkeit ermangelnde Beziehungen sind. Es hat Sinn, wenn Pythagoras selbst die Seele und das sittliche und vernünftige Leben des Geistes unter dem Begriff der Zahl faßt, und Tugend selbst als Zahlenharmonie bestimmt; die geistigen Kräfte sind wesentlich Ordnungen einer Vielheit und wir müßten diese durch Zahl ausdrücken können, wenn wir sie gänzlich erkannt hätten; aber auf solchen Ordnungen beruhen auch unendlich viele andere Erscheinungen, welche zwar durch und durch Form sind, aber nicht in der Weise des Geistes. Nun aber ist der große Unterschied zwischen den andern Gestalten des Geistes und dem Gefühle der, daß jene durch klare Scheidung zwischen Subject und Object bestimmten, sagbaren Inhalt haben, dieses aber, weil ihm jene Scheidung abgeht, nicht. Wir haben es daher nur fassen können als ein dunkles Schwingungsleben, worin das Subject unendlichen Verhältnißstellungen

zwiſchen ſich und der in ihm wiederklingenden Welt der Objecte inne wird. Dieß aber läßt ſich *nur* durch die Zahl ausdrücken. Die Zahl iſt nicht das Gefühl, denn dieſes iſt im höchſten Sinne qualitativ, aber unerſchloſſene, dem Denken als einem Sprechen, der Begriffsbeſtimmung durch das Wort verhüllte Qualität, und da dieſe Qualität doch eine ganz ſelbſtändige Form iſt, in die ſich der ganze Geiſt legt, da ſie alſo doch ihre volle Welt innerer Unterſchiede haben muß, ſo kann ſie ihren Ausdruck nur in dem finden, was zwar nur quantitativ iſt, aber das Verhältnißleben des Qualitativen formulirt. Der wache, ſcheidende Geiſt muß ſich in ſeinen Formen, wie ſchon bemerkt iſt, *auch* durch Zahlen ausdrücken laſſen, aber da er *ſagen* kann, was er iſt, ſo hat die Zahl ihre Nothwendigkeit, hiemit ihr Intereſſe verloren. Es iſt falſch, gegen die Geltung des Pythagoräiſchen Prinzips in der Weiſe der Ariſtoreniker zu ſagen, das muſikaliſch Schöne komme nur aus dem Gemüthe, nicht aus der Zahl, ſofern dieſer Polemik die Meinung zu Grunde liegt, das Schöne des Gefühls würde zerſtört, wenn man es als unendlichen Wechſel von Verhältnißſtellungen auffaßt: dieß ſcheinbar höchſt Farbloſe, der Innigkeit Baare iſt allerdings das qualitative Innere des Gefühls ſelbſt und die Zahl drückt es zwar nur aus, iſt es nicht ſelbſt, weil ſie qualitätslos iſt, drückt es aber auch *allein* aus. Das bekannte Wort des Leibnitz: musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi (Epist. ad divers. I., 144.) kann nur als höchſt geiſtreich anerkannt werden. Die Seele rechnet zwar nicht *blos*, aber ſie durchläuft jene geiſtigen Verhältnißſtellungen in einer durch die jeweilige Stimmung gegebenen Ordnung und würde dieſe nicht bilden und bauen, wenn ſie nicht unbewußt zählte. Man kann auch die Geltung dieſes Worts nicht beſchränken auf die elementaren Geſetze der Harmonie, wie ſie der muſikaliſche Inſtinct unbewußt geſchaffen hat und im Componiren unbewußt befolgt; das ganz Individuelle der Tondichtung ſelbſt iſt ein unendlich eigenes Schaffen neuer innerer Verhältnißſtellungen des Gefühlslebens, welche in ihren unendlichen Schwingungen der Geiſt gar nicht ordnen könnte, wenn er ſie ſich nicht unbewußt als Puncte auseinanderhielte und verbände und dieß iſt eben ein unbewußtes Zählen. Iſt nun das Kunſtwerk vollendet, ſo kann dieſer unbewußte Prozeß zum bewußten erhoben werden und muß es zum Behuf der Ausführung, ja der Erfinder ſelbſt, wenn er ſein inneres Tönen und Weben in Zeichen niederlegt für dieſe, muß bereits in das bewußte Zählen übergehen. Da aber die Zahl zwar der einzige Ausdruck des Gefühlslebens, jedoch nicht das qualitative Weſen des Gefühls ſelbſt iſt, ſo liegen dieſe zwei Prozeſſe, der unbewußte und bewußte als zwei Welten auseinander: das fertige Werk kann wirklich nachgezählt werden, aber der beſte Rechner hätte es darum nicht erfinden können, denn es iſt durch ein genial bewußtloſes Zählen entſtanden. Es verhält

ſich hiemit gerade wie mit dem Meſſen in der Baukunſt vergl. §. 558, Anm. S. 195. Der Satz, daß die Muſik ein unbewußtes Zählen ſei, wird auch dadurch nicht umgeſtoßen, daß dieß Zählen ein weit verwickelterer Prozeß iſt, als es auf den erſten Blick ſcheint, denn hinter den Zahlen-Einheiten, mit welchen die Technik der Muſik unmittelbar ſchaltet, liegen ungemein große Zahlen verborgen, da der Ton erſt hörbar wird, wenn wenigſtens 30 Schwingungen in der Secunde erfolgen. Man bedenke, daß ſelbſt der gewöhnliche Techniker, der zur Fertigkeit gelangt iſt, jenes dem Schüler ſo ſchwere Zählen ganz inſtinctmäßig ausübt, daß alſo auch die bewußte Arithmetik wieder im Naturdunkel erliſcht; ſo gut dieß möglich iſt, kann es auch eine Arithmetik, die mit noch viel größeren Summen rechnet, *vor* dem Bewußtſein geben.

§. 763.

Das Organ, durch welches die in Töne aufgelöste Welt der Objecte in das Innere einzieht, iſt der Sinn des zeitlichen Vernehmens, das *Gehör*. Das Kunſtwerk beſteht nicht anders, als ſo lang es ausgeführt wird, es wendet ſich unmittelbar an den erzitternden Nerv und die innerſte Individualität in der einfachen Urform ihres geiſtigen Daſeins, die Zeit. Daher ſeine *elementariſche* Wirkung, welche vermöge der ſchwebenden Natur des Gefühls (vergl. §. 749) in die tiefſte Erregung der Sinnlichkeit und überhaupt eine durchaus pathologiſche Stimmung übergehen kann. Die Muſik als Kunſt wühlt aber das ganze Gefühlsleben nur auf, um es innerhalb ſeiner ſelbſt zur reinen Form in dem doppelten Sinn eines freien Scheins und einer Wohlordnung, worin das Weltganze als harmoniſches empfunden wird (vergl. §. 750 und 758), zu läutern.

Wir haben zuerſt das Weſen des Gefühls entwickelt, ununterſchieden, ob vom Künſtler oder vom Zuhörer die Rede ſei; hierauf ſind wir zum Künſtler herübergegangen. Dieſer legt ſein Empfinden im tönenden Kunſtwerke nieder; indem er aus Körpern den Ton entwickelt, die Geſtaltenwelt in Töne auflöst, ſo ſpricht er eben darin die Natur des Gefühls als die in das bewegte Innewerden des Subjects aufgelöste Welt aus. Zwiſchen einem Gefühlsleben und dem des Zuhörers, worin dieſelbe Stimmung geweckt werden ſoll, liegt nun als die Pforte, durch welche der Gefühl-erfüllte Ton gehen muß, der Sinn des Gehörs. Die Luftwelle ſetzt den Gehörsnerv in die entſprechende vibrirende Bewegung und mit Einem Schlage beginnt jener dunkle Prozeß, wodurch die ausgedrückte geiſtige Stimmung in dem centralen Geiſtesorgan unter Mitſchwingen des geſammten Nervenlebens ſich reflectirt. Vom Gehörſinne iſt das Weſentliche im erſten Theile §. 71 geſagt: er ſteht in der tiefſten Beziehung zum Gefühle ſchon darum, weil er genau deſſen

mittlerer Stellung zwiſchen Sinnlichkeit und Geiſt entſpricht; denn auf der einen Seite liegt er unter der Höhe des contemplativen, gegenſtändlichen Verhaltens, das vom äſthetiſchen Organe gefordert wird, da eben im Tone ſich die Objectivität aufhebt und das vernehmende Subject in ſtoffartiger Apprehenſion ſich mit dem Object ununterſchieden verſchlingt, auf der andern, ſofern er das articulirte Wort vernimmt, weist er in ein Gebiet, dem das Sinnliche bloßes Zeichen iſt, alſo über das Aeſthetiſche hinaus. Die Muſik aber ergreift dieſen Sinn in jener erſten Function ſo, daß ſie in ſein unmittelbares, ſtoffartiges Verhalten ihre geiſtigen Ordnungen und mit ihnen die Geiſtesahnung einführt, ohne ihn doch zum gegliederten Worte fortzuführen, das den ſcheidenden Act des Bewußtſeins, den erſchloſſenen Geiſt ausdrückt; daran verändert im Weſentlichen auch die Vocalmuſik nichts, denn ſie verſchwemmt das Wort durch muſikaliſche Entfaltung des Selbſtlauters wieder in das freie Tonleben, wiewohl ſie ſich an daſſelbe lehnt. Es erhellt nun, wie wir bei vorläufiger Erwähnung das Gehör in §. 748, Anm. mit den dunkeln Sinnen des Taſtens, Schmeckens, Riechens zuſammen und zugleich hoch über ſie ſtellen konnten. Genaueres über die muſikaliſche Function des Gehöres ſagt uns die Phyſiologie nicht: ein Punct, der darüber belehrt, wie verfehlt es iſt, die Aeſthetik phyſiologiſch begründen zu wollen. Das ſinnlich ſchärfſte Geſicht und Gehör kann dem Schönen in Geſtalt und Ton völlig verſchloſſen ſein; ohne Frage iſt der Sinn des Schönen angeboren und muß in einer Anlage der Organe zu gewiſſen rhythmiſchen Functionen ſein urſprüngliches Daſein haben; wir können aber dieſe nicht erforſchen und der allgemeine phyſiologiſche Bau ſagt uns nichts darüber; das Schöne läßt ſich daher immer nur auf die innere Nothwendigkeit begründen, daß das Vollkommene nicht nur für den Glauben und den Begriff, ſondern auch für die Anſchauung da ſei und daß für die Realiſirung dieſer Nothwendigkeit der Geiſt in der Natur geſorgt haben müſſe, und zwar dieß wieder in verſchiedenen Weiſen; denn wie jede allgemein menſchliche Anlage, z. B. das urſprüngliche Verhalten des Willens zur objectiven Welt in den Temperamenten, ſo zerlegt und vertheilt ſich auch der äſthetiſche Sinn in unterſchiedene beſondere Organiſationen, die, obwohl ebenſo phyſiologiſch wie geiſtig, doch dem Naturforſcher unergründlich ſind. Wir ſind mit dem Gefühlsleben in die Form der Zeit eingetreten, das Vehikel mußte derſelben Form angehören; das Organ nun, das im Tone die Empfindung erfaßt, iſt beides zugleich: der Sinn der unmittelbaren Aufnahme des bewegten Innern und der Sinn der Zeit, wie das Auge (mit dem Taſten) der Sinn der Aufnahme des Innern durch das Aeußere und des Raums iſt. Das Kunſtwerk, das an dieſen Sinn ſich wendet, iſt nur ſo lang, als es aufgeführt wird, es hat kein objectives Beſtehen. Hiemit hat jene Bewegung in zwei Tempi ein Ende (vergl.

§. 550, Schluß d. Anm.); die Kugel — um bei dem gebrauchten Bilde zu bleiben — fährt, ohne Aufschlag und Verweilen im Zwischenraume, direct hinüber in das Herz des Hörers. So faßt es ihn denn auch unmittelbar wie kein anderes Werk der Kunst in seinem Nervenleben und in der einfachen Grundform seines Daseins, der Zeit. „Die Musik befängt das Bewußtsein, das keinem Object mehr gegenübersteht und im Verluste seiner Freiheit von dem fortfluthenden Strome der Töne selbst mit fortgerissen wird; — Ich ist in der Zeit und die Zeit ist das Sein des Subjects selber, daher dringt der Ton, dessen Element die Zeit ist, in das Selbst ein, faßt es in seinem einfachsten Dasein — das Subject wird als diese Person in Anspruch genommen" — (Hegel Aesth. Th. 3, S. 148, 149, 151). Die volle Unmittelbarkeit dieser „elementarischen Macht" zeigt sich bekanntlich besonders im rhythmischen Theile, wo die Wirkung so stark ist, daß sie fast nöthigend auf die Bewegungsorgane übergeht; doch sind es nicht solche in's Physiologische sich verlaufende Reize, worin die ganze Gewalt des Eindrucks sich geltend macht; es ist vielmehr der Affect im Innersten des Gemüths, wie er auf jener dunkeln Nervenbrücke zwischen dem Geistigsten und der, weil in das Innere geworfen, nur um so heißeren Sinnlichkeit schwankt und schwebt (vergl. §. 749, Anm.), und wie ihn die Musik zunächst in seiner ungebrochenen pathologischen Kraft aufregt. Die Alten haben die Musik vorzüglich von dieser Seite betrachtet und die Sühnung und Reinigung selbst, die sie von ihr verlangten, stoffartig, obwohl dieß im ethisch-religiösen Sinne, verstanden und darnach diese Kunst unmittelbar für Lebenszwecke verwendet; es fehlte ihnen hier der Standpunct des reinen ästhetischen Scheins. Hält man diesen fest, so kann man auf die Musik ganz das Wort des Aristoteles von der Tragödie anwenden, daß sie die Leidenschaften reinige, indem sie dieselben erweckt. In der Strenge des Lebens hält der Mensch seine Empfindungen mit jener Schaam zurück, welche das Innerste, Weichste wie eine Nacktheit der Seele verhüllt. Es muß einen Ort geben, wo es erlaubt ist, dieser hinschmelzenden Auflösung, diesen stürmischen Aufregungen, diesen rückhaltslosen Geständnissen jeder schönen Schwäche sich ganz hinzugeben, sie recht zu erschöpfen und im Erschöpfen, durch die Wohlordnung der Form zum freien Schein, zum reinen Bilde einer harmonischen Welt umzugestalten. Schelling sagt, das Gefühl sei schön, aber es solle im Grunde bleiben; hier darf und soll es an die Oberfläche treten, darf seinen eigenen Tag leben, jetzt allein Recht haben, um in dieser Freiheit erst wahrhaft schön zu werden. Allerdings ist die Musik durch die Anschmiegsamkeit ihrer durchaus beweglichen Natur, durch die im Verhältniß zur Massenhaftigkeit der bildenden Kunst ungemein reduzirte Körperschwere ihrer Werkzeuge ganz anders, als jene, zu unmittelbarer Einwirkung auf das Leben, die Gesellschaft, die Familie, den Einzelnen

befähigt und berufen, der Dilettantismus ist in keiner Kunst so wohlthätig und berechtigt, wie in dieser, und so kann sie jeden Moment mitten aus den empirischen Bedingungen des Lebens herausheben und über die träge Erdenschwere der als Last gefühlten Zeit hinausheben, sozusagen die Zeit innerhalb ihrer selbst idealisiren. Ja man kann die Musik im tieferen Sinn die Idealisirung der Zeit wie die Baukunst die Idealisirung der unorganischen Natur nennen.

§. 764.

Aus der Gesammtheit dieser Grundbestimmungen ergibt sich der wesentlich amphibolische Charakter, welcher der Musik in Vergleichung mit den andern Künsten eigen ist. Sie ist das Ideal selbst, die blosgelegte Seele aller Künste, das Geheimniß aller Form, eine Ahnung weltbauender Gesetze und ebensosehr das verflüchtigte, unentfaltete Ideal, sie hat Alles und Nichts, ist sinnlich und unsinnlich, eine Quelle hohen und reinen Genusses, die doch Vielen völlig verschlossen ist, Alle ermüdend, wenn sie ein bescheidenes Maaß der Dauer überschreitet, durch ihren innern Mangel zum Anschluß an das Wort getrieben und dann unselbständig, in ihrer reinen Selbständigkeit aber von einem Gefühle begleitet wie ein ungelöstes Räthsel.

Wir haben bereits in der Grundlegung des gegenwärtigen Gebiets, §. 746, dessen eigenthümliche Zweiseitigkeit als wesentlichen Charakter aufgestellt. Ueberstieht man nun, was über das Gefühl gesagt ist, so bewährt sich nach allen Seiten an ihm als der Form, welche dieses Gebiet schafft, dieser Charakter der Amphibolie. Es ist sinnlich und unsinnlich, unterschiedslos und doch reich an innern Unterschieden, objectlos und läßt doch das Object ahnen u. s. w. Die ausdrückliche Hervorhebung haben wir aber bis zu der Stelle aufgeschoben, wo bereits auch das Wesentliche der Darstellungsmittel zur Sprache gekommen ist und wo nun dieser Begriff auf das Ganze der Kunstform seine klare Anwendung findet. Der hohe und reine Werth derselben wird durch das wissenschaftliche Prädikat der Amphibolie nicht heruntergesetzt; die Musik ist eine volle und ganze Kunst für sich, hat das ganze Schöne in ihrer Weise. Allein keines Dinges Vollkommenheit wird ohne Gefühl seiner Mängel und Grenzen betrachtet; dieses Gefühl weist im Gebiete der Kunst von jeder einzelnen hinüber zu den andern Künsten, welche das Erscheinende von anderer Seite erfassen und jene Mängel ergänzen, die Wissenschaft aber, welche das Ganze der Künste vergleichend im Auge hat, erhebt es zum Begriff. Und dieses Gefühl muß allerdings in der Musik stärker sein, als in den andern Künsten, mit Ausnahme der Architektur, deren eigenthümliche Verwandtschaft mit der Musik im Folgenden ausdrücklich zu besprechen ist; die höchste Befriedigung wird

mit einer Empfindung wie eines Sinkens in's Bodenloſe oder eines Verſchwebens in's Weite, einer dunkeln Sehnſucht nach einem Halt, einem Feſten begleitet ſein. — Ganz allgemein iſt zuerſt zu ſagen, daß jene Befriedigung ein Gefühl der reinſten Idealität iſt, wie in keiner andern Kunſt. Alle Kunſt iſt ja ein Formleben, eine reine Wirkung der Oberflächen ohne den Durchmeſſer, ein Geiſt, nicht ein Stoff. Daraus macht die Muſik Ernſt im engſten Sinne des Worts; es iſt in allen Künſten Muſik, ja der Mittelpunct ihres Schönen iſt Muſik; das Geheimniß der Form in der Statur, der Form und zugleich der Licht- und Farben-Einheit im Gemälde, der dichteriſchen Geſtaltung für das innere Auge iſt ein Fluß, ein Rinnen und Schweben geordneter Rhythmen, und dieß gilt nicht blos von dem, was wir Form im näheren Sinne nennen, ſondern ebenſo von der Einheit und Mannigfaltigkeit des geiſtigen, ethiſchen Inhalts, der Situation, Handlung u. ſ. w. Wir haben ſchon §. 760, Anm. den Ton die blosgelegte Seele des Körpers genannt, der geordnete Ton, die Muſik, verhält ſich nun auf unendlich höherer Stufe ebenſo zu der äſthetiſch geordneten Körperwelt der andern Künſte, ſie nimmt dieß Geheimniß der äſthetiſchen Verhältniſſe aus ſeiner wirklichen oder (in der Poeſie) vorgeſtellten Körperhülle heraus und entfaltet es nackt, körperlos für ſich; ſie iſt die zeitlich gewordene Linie der Schönheit, wie der Ton an ſich die zeitlich gewordene Linie noch ohne Beziehung auf die Schönheit. Bereits §. 542, Anm. iſt dieſe tiefe Bedeutung der Tonkunſt berührt. So verſetzt ſie uns denn ſchlechthin in die ideale Stimmung, welcher die ganze Welt eine zur Vollkommenheit geordnete, vom ſtörenden Zufall freie Harmonie iſt. Wir ahnen in dem künſtleriſch geordneten Tone die Ordnung der ganzen Welt, auch der körperlichen; uns iſt, als ob nach dieſen Harmonieen das Weltgebäude ſich gefügt, das Breite ſich geſtreckt, das Tiefe ſich geſenkt, das Hohe ſich emporgeſtreckt, das Runde ſich gebogen und gewölbt hätte, die Sage von Amphion und die Vorſtellung von der Sphärenharmonie gewinnt innere Wahrheit. Das Urſprüngliche, der Kern der Darſtellung, das Bild der ſubjectiv menſchlichen Empfindung geht mit dieſen großen objectiven Ahnungen ganz in Eines zuſammen, denn das Herz fühlt ſich als Centrum der Welt, worin deren Einklang, aus dem Mißklang ſich herſtellend, ſich zuſammenfaßt, es fühlt ſeine Schickſale als Weltſchickſale. Allein dieſe vollendete Durchſichtigkeit des Formgeheimniſſes iſt ebenſoſehr wieder auch gerade nicht die wahre Idealität. Die Form iſt wohl das wahre Weſen aller Dinge, allein das Leben der Form iſt, daß ſie ſich in unendlichen Geſtaltungen immer auf's Neue als Stoff ſetzt, um als höhere, geiſtigere Form aus ihm zu entſtehen. Das wahre Daſein der Idee iſt daher und bleibt ein Daſein, das in Körpern thätig iſt, vergl. §. 746, und ich ergreife die Form in ihrer Beſtimmtheit und an dem, was ſie als ihr ſcheinbares Gegentheil ſetzt, am Körper im Raume. Dieſe be-

stimmte Existenz der Form hat die Musik nach der einen Seite, soweit sie in den bildenden Künsten zur Erscheinung gebracht ist, verflüchtigt, nach der andern, sofern sie in neuer Weise durch die Poesie erstehen soll, noch nicht wiedererzeugt. Die Musik ist also vor lauter reiner Idealität ebensosehr nicht wahre Idealität. Geahnt und dunkel vorschwebend hat sie die ganze Welt, in klarer Wirklichkeit hat sie nichts. Sie ist die reichste Kunst: sie spricht das Innigste aus, sagt das Unsagbare, und sie ist die ärmste Kunst, sagt nichts. Sie erfaßt mit ihrer objectlosen Entzückung den reinen Geist an jenem dunkeln Puncte, wo in den zarten Fäden des Nervenlebens der geistige Phosphor aufblitzt, und diese Fäden sind zugleich als der höchste und letzte Extract des Sinnlichen, die Träger der sublimsten und gerade dadurch sinnlichsten Sinnlichkeit. Die concentrirtesten Tiefen dieser Kunst der Innerlichkeit zu entwickeln war der protestantischen Welt vorbehalten und doch hat sie der Breite, Popularität, Allgemeinheit des Sinns und der Fruchtbarkeit nach jederzeit mehr in der sinnlicheren Stimmung katholischer Bevölkerungen geblüht. Auch das Eigenthümliche der Begabungs-Unterschiede zeigt die ganz besondere Natur dieser Kunst. Es gibt allerdings keine Kunstform, für welche nicht einem Theile der menschlichen Organisationen die Gabe versagt wäre. Der ästhetische Sinn, ein wesentliches und untrennbares Attribut der menschlichen Gattung, ist im Individuum mehr oder minder einseitig, dem Einen ist das plastische Formgefühl, dem Andern das malerische Auge versagt, aber so ganz todt und unverständlich sind doch wohl diese Gebiete der Kunstwelt auch dem stumpferen Sinne nicht, wie es die Musik denen ist, welchen einmal das musikalische Gehör fehlt. Die Allgemeinheit und Nothwendigkeit, die wir schon §. 750, Anm. 2. auch von dem Schönen in reiner Gefühlsform behauptet haben, bleibt nichtsdestoweniger stehen, denn es ist eine Abnormität, wenn zwischen den rhythmischen Schwingungen einer Seele und zwischen ihrem Gehörssinn das Band rein zerschnitten erscheint. Blos mangelhaft entwickelt wird man den musikalischen Sinn durchschnittlich bei den Naturen finden, die sehr entschieden auf das Auge organisirt sind und deren Geist auf scharfes, denkendes Unterscheiden dringt; wogegen musikalische Anlage und Neigung mit mathematischer Begabung in engem Zusammenhang steht. Die Schärfe mathematischen Unterscheidens verträgt sich trotz dem scheinbaren Widerspruche ganz wohl mit einer Kunstform, die im Allgemeinen weiblich zu nennen ist, aber einem Manne der philosophischen Strenge, wie Kant, lag es nahe, die Musik, weil sie im Spiele der Empfindung nur unbestimmte Ideen erwecke, zu tief unter die bildende Kunst zu stellen, welche durch die Einbildungskraft dem Verstande bestimmte Ideen zuführe und so die Erkenntnißvermögen erweitere (Kr. d. ästh. Urthlskr. §. 53); er gibt zwar zu, daß die Musik „inniglicher" wirke, aber er übersieht, daß eben in dieser Innigkeit die Geistesahnung die zwar unbestimmtere, aber

tiefere iſt. — Daß alle Muſik nur eine Weile ſchön iſt, liegt im Weſen des Gefühls. Der Geiſt arbeitet mit ſolcher Gewalt innerer Nothwendigkeit aus dem Unbewußten in das Bewußte, daß das Gefühl weſentlich ein Verſchwindendes, Uebergehendes iſt. Man kann nicht lang blos fühlen, man kann nicht lang Muſik hören. Das Auge namentlich iſt hier ein feindlicher Nebenbuhler des Ohrs; daß man die Muſiker während der Aufführung nicht ſehen ſollte, iſt ein richtiger Gedanke. Da die Stimmung ein ſo zartes Ding iſt, muß ſich die Muſik auch wohl hüten, da, wo man eben nicht zum Fühlen aufgelegt iſt, ſich aufzudrängen, eingedenk, daß ich das Werk der andern Künſte ſtehen laſſe, wenn ich nicht in der Laune bin, die Muſik aber hören *muß*. Bekannte Erfahrungen haben Kant beſtimmt, die Muſik für eine aufdringliche Kunſt zu erklären. Wahrhaft barbariſch iſt Tafelmuſik; der Genuß des Eſſens erträgt keinerlei gleichzeitige Hebung in das Geiſtige, als durch Geſpräch; die Muſik ſcheint uns das Eſſen wie eine Gemeinheit vorzuwerfen und ſtört gerade dieſes einzige Mittel, uns zugleich geiſtiger zu ſtimmen. Die bedeutungsvollſte Seite dieſer Amphibolie iſt das Verhältniß zwiſchen reiner oder *Inſtrumental*- und angelehnter oder *Vocal*-Muſik. Dieſes Verhältniß iſt durchaus ein dialektiſches und der Streit darüber *nothwendig* ein unendlicher, wo immer das Denken über die abſtracte Disjunction nicht hinauszugehen vermag. Die Vocal-Muſik iſt nicht reine Muſik, zunächſt weil ſie mit dem vollkommenſten Organe, der menſchlichen Stimme, auch einen Grad der Abhängigkeit vom Naturzufall in Kauf nimmt, welchen das Inſtrument, das als paſſives Object, getrennt von der Perſönlichkeit in deren Hand iſt, nicht unterliegt; das Material ſoll ja (vergl. §. 490) todter Stoff ſein; ſie iſt es aber auch aus dem tieferen Grunde, weil ſie das Gefühl nicht in ſeiner Reinheit, ſondern in ſeiner Verbindung mit dem begleitenden Bewußtſein darſtellt. Die Muſik iſt ja eben da, weil Worte nicht genügen, das Gefühlsleben auszudrücken. In der Verbindung beider ſagt das Wort *weniger*, als der muſikaliſche Ton; es ſagt *mehr*, dieß Mehr beſteht in Aufzeigung eines beſtimmten Objects, aber die abſolute Innigkeit des Gefühls iſt es ja eben, die das Object auflöst, über dieſe Begrenzung überall hinausfluthet. Es iſt daher in der Geſellung des Tons und des Objects aufzeigenden Worts niemals völlige Congruenz; der Geiſt des Tons ſchwebt zwiſchen durch, darüber hinaus, läßt ſich nicht binden und iſt doch gebunden; man verliert ſo eben, nachdem man ſie ſo eben gewonnen, die Ueberzeugung, daß dieſe Töne gerade und nothwendig dieß im Wort gegebene Object ausdrücken. Je ſtrenger an den Text gebunden, je mehr declamatoriſch, deſto weniger ächt muſikaliſche Schönheit, je reiner entwickelte Muſik, deſto loſere Abweichung vom Texte: von beiden Seiten ein „fortwährendes Ueberſchreiten oder Nachgeben," daher die Oper „ein conſtitutioneller Staat, der auf einem ſteten Kampfe zweier

berechtigter Gewalten beruht, — eine Ehe zur linken Hand" (Hanslick a. a. O. S. 28, 31). Die bloße Instrumentalmusik dagegen gibt das Gefühl in seiner Reinheit, d. h. in seiner Bewußtlosigkeit; ebendarum aber ist auch der tiefe Mangel des Gefühls der ihrige, und wie der Geist in diese lebendige Mitte seiner Formen immer wieder untertaucht und immer wieder aus dem dunkeln Grund an's Licht, zur Deutlichkeit der Dinge ringt, so will mitten im befriedigten Hinschwimmen auf ihren Wogen jeden Moment ein Reiz entstehen, nun wieder an's Land zu treten und den festen Inhalt, der immer am fernen Saum hinzuschweben scheint, zu erkennen: ein Gefühl eines ungelösten Räthsels, ein Gang wie durch einen ägyptischen Tempel von Vorhof zu Vorhof ohne ein Anlangen bei einem Kerne, der die Bewegung abschlöße; ein Entzücken, aber mit Schwindel. Dieser Eindruck gleicht jenem, den die einseitige höchste Ausbildung des Colorits in der Malerei mit sich führt, die wir eine gefährliche Spitze genannt haben: man sehnt sich nach dem festen Boden der Zeichnung, der bestimmteren Geltung des Objects. Auch würden nimmermehr alle Tiefen des Gefühls sich entfalten ohne das begleitende Bewußtsein. An bestimmten Gegenständen erst schießt der ganze Reichthum der Gefühlswelt auf. Wie er aufschießt, so ertränkt sich freilich alsbald die Bestimmtheit des Objects wieder in den Bebungen des Gefühls, aber nur um abermals durch bestimmt aufgezeigte Situation zu neuen Entfaltungen erregt zu werden. Dieß Verhältniß haben wir vorbereitet in §. 749, Anm., wo gesagt ist, daß das Gefühl durch das begleitende Bewußtsein sich stetig bereichert. Sucht man nun von diesem Herüber und Hinüber zwischen selbständiger und unselbständiger Musik bei dem Gedanken auszuruhen, daß eine Vereinigung beider das Wahre sein werde, so hat man in dieser allerdings die reichste Gestalt der Musik. Jene concrete Fülle und Vielseitigkeit des Gefühls (vergl. §. 757) kann eine reichere Verwirklichung nicht finden: der Gesang ist jetzt der Kern des Gefühls, selbst schon vieltönig und einen Reichthum unterschiedener Formen in dem Einen Gefühle darstellend, die Instrumentalmusik ist sein noch reicherer Wiederhall, der uns bald wie ein Wiederklingen unserer Empfindung in der Landschaft, im weiten All, bald als ein unendlich sich verdoppelndes Echo in der Menschenbrust gemahnt. Allein in der That ist darin jenes incongruente Verhältniß von Wort und Ton, das zunächst im Gesang allein vor uns stand, nicht gelöst, sondern durch die verdoppelte Macht der Musik nur noch erschwert, ihr durch so viel Gewicht verstärkter Schwung droht den Text hinfortzureißen, zu überfluthen und wenn sich hier wieder die Aufforderung darzubieten scheint, daß die Musik um so enger an diesen gebunden werde, so steht dem entgegen, daß sie dadurch gefesselt den vermehrten Reichthum ihrer Mittel nicht zu seiner ganzen Entfaltung bringen könnte. — Diese ganze Amphibolie im Verhältnisse zwischen Vocal- und

Instrumentalmusik ruht, wie man sieht, auf dem Satze unserer psychologischen Grundlegung (§. 749, Anm.): „wir stehen vor einer schwierigen Wahl: entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfniß der Ergänzung, die es deutet, seiner Objectlosigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Object bezogenes, aber nicht mehr in seiner Reinheit vorliegendes Gefühl."

§. 765.

Aus dieser schwankenden, wesentlich subjectiven und doch die Ahnung des Objects erweckenden Natur der Musik ergibt sich auch die Schwierigkeit der Frage, wie weit dieselbe fähig sei, zu *individualisiren* und so den großen Gegensatz der Stylprinzipien in ihrem Schooß auszubilden, womit unmittelbar die andere zusammenhängt, ob sie des *Komischen* mächtig sei. 1. 2.

1. Die mathematische Grundlage der Musik kann, so scheint es zunächst, ebensowenig ein Hinderniß des Individuellen in seiner unendlichen Eigenheit sein, als die Proportionen in der Malerei. Der Maler darf nicht schlechthin das Gesetz des Organismus verletzen, aber diesseits dieser Grenze hat er einen unendlichen Spielraum für alle die kleineren und größeren Abweichungen in Form und Bewegung, durch welche die Regel der normalen Schönheit sich zum Ausdruck einer Existenz bricht, welcher keine andere gleicht. Ebenso gibt es innerhalb der Gesetze des qualitativen Zusammenstimmens und quantitativen Messens in der Musik eine unendliche Möglichkeit von Ordnungen in der Anwendung sämmtlicher musikalischer Mittel, der Tonart, des Takts, Tempo's, der Tonfolge als Melodie, der Harmonie, durch deren Erfindung der Musiker das schlechthin Eigene der Individualität zur Erscheinung bringen kann. Es gibt Geister, die sich nicht über das Richtmaaß des Allgemeinen oder eines gewissen Typus im Allgemeinen erheben; der Genius legt aber immer im einzelnen musikalischen Kunstwerke die Individualität einer Stimmung, in der ganzen Reihe seiner Compositionen die Originalität eines ästhetischen Charakters nieder. Er vermag aber auch die Individualität einer Stimmung zum stetigen objectiven Charakterbild auszudehnen, das ihm der Dichter vorgezeichnet hat. Hier kommt es denn darauf an, ob der Text dieses Bild mit jenen scharfen Zügen ausgestattet hat, die wir im Unterschiede von der plastisch schönen, generalisirenden Stylrichtung die individualisirende und (in Beziehung auf den freieren Ausdruck der Natur, wie sie sich in ihren Zufälligkeiten gehen läßt und auf das herbere Gepräge empirischer Bedingtheit durch Alter, Stand u. dergl.) die naturalisirende nennen. Liegt eine solche Zeichnung vor, so fragt es sich, wie weit der Musiker dem Dichter folgen könne. Bis auf einen gewissen Punct muß es möglich sein; es ist ja überhaupt kein Zweifel, daß das unendlich Eigene des Charakters

vor aller bewußten Zuſammenfaſſung und ſichtbaren Kundgebung im dunkeln Schooße des Gefühls vorbereitet liegt, und ebenſo iſt oben gezeigt, daß der Weg der wirklichen Ausbildung des Charakters, ſeine Erfahrungen und Kämpfe, die ganze Geſchichte eines Geiſtes in das Gefühl einfließt, das wir in dieſem Sinn als das Werk des Charakters bezeichnen durften. Allein es iſt ebenſo wahr, daß das unendlich Eigene jenes Ineinander von Angeborenem und durch Freiheit Erarbeiteten, das wir Charakter nennen, ſeine volle Beſtimmtheit und Schärfe nur in der bewußten Begegnung mit Objecten zum Ausdruck bringt, in dem doppelten Sinne, daß im Sichtbaren erſt das Innere wahrhaft erſcheint, und daß es in der Reibung mit deutlich erkannten Objecten in der Form der Rede und Handlung ſich erſt dem Geiſte zu erkennen gibt. Das Individuelle wird daher in der Muſik ſeinen Ausdruck finden, aber nur wie ein Geahntes, das im Augenblick, wo man es faſſen will, wieder als zu unbeſtimmt in's Dunkel entſchwindet. Dieß gilt nun von aller Muſik, nicht nur von der begleitenden; in dieſer aber wird es den Dichter beſtimmen, nicht ſo ſcharf zu charakteriſiren, als er es für den rein poetiſchen Zweck könnte oder wollte; je mehr er es dennoch thut, deſto mehr wird ſich die Kluft zwiſchen Text und Muſik fühlbar machen, das Eigenſte *dieſes* Charakters in Wort und That wird der Muſiker nicht ausdrücken können, vielmehr, was er ausdrückt, wird zwiſchen einem bloßen Typus im Allgemeinen, einer Maske und einem Individuum ſchwanken. Wir müſſen übrigens in der volleren Ausprägung der Individualität eine doppelte Seite unterſcheiden: nach der einen iſt ſie weſentlich die *tiefere*, wie ja überhaupt die Eigenheit der Individualität als höher berechtigt in die Kunſt eingetreten iſt mit dem Aufgang derjenigen Weltanſchauung, die den Einzelnen um der Unendlichkeit des Bewußtſeins willen, die in ihm ſich erſchloſſen, als eine Welt erkennt und anerkennt (§. 452); die bedeutendere Tiefe iſt aber weſentlich die bedeutendere Vielſeitigkeit der innern Verſchlingung der Kräfte, der vieltönigere Reflex der Dinge im Innern: alſo wird ein Hauptmittel des individualiſirenden Styls die vollere Ausbildung der *Harmonie* ſein. Nach der andern Seite iſt die ausgeſprochenere Individualität die *ſchärfere*, ſie trägt herbere Gegenſätze, ſchroffere Uebergänge, ungewöhnlichere Reihen von Schwingungen in ſich: hiefür hat die Muſik das Mittel der kühneren Diſſonanzen und der gewagteren melodiſchen Tonfolgen und rythmiſchen Bewegungen. Das entgegengeſetzte Stylprinzip, das wir als das der directen Idealiſirung kennen, wird ſich dagegen ſtrenger an die einfachen Grundgeſetze des *Rhythmiſchen*, alſo Quantitativen, und an die reine Schönheit der Melodie auf Grundlage der akuſtiſchen Conſonanzen halten; dieſe Momente entſprechen dem der Zeichnung in der Malerei, an welches ebenda die mehr plaſtiſche Stylrichtung ſich anſchließt. Je tiefer nun die Individualität, je geſicherter der Charakter, deſto freier iſt das

Spiel, in welchem ſich die empiriſchen Bedingtheiten, die Zufälligkeiten und die härteren Züge, welche die Exiſtenz mit ſich führt, ergehen und feſtſetzen, ohne daß darum die Idealität zerſtört würde: ſo hängt mit dem individualiſirenden Style der naturaliſirende zuſammen. Die Lehre vom Stylgeſetz im folg. Abſchnitt hat mit der näheren Ausführung des Geſagten auch zu unterſuchen, welche Annäherungen an das für ſich Unſchöne der härteren Naturwahrheit, der gemeineren Laune, der willkührlicheren Regung, der häßlicheren Leidenſchaft, der eingefleiſchten Gewöhnung in der Muſik möglich ſind.

2. Dieſe ganze Frage führt unmittelbar zu der über das Komiſche, denn je ſchärfer die Eigenheiten und die naturwahren Züge, deſto mehr gehen ſie in das Häßliche über, von dem es ſich nun fragt, ob und wie weit es äſthetiſch auflösbar ſei. Der eine Weg dieſer Auflöſung iſt der des Erhabenen. Eine Kraft mag ungeſtalt ſein und in ihren Wirkungen Schönheit zerſtören: wenn nur dieſe Wirkungen furchtbar ſind, ſo gelangt das Häßliche nicht zum Scheine ſelbſtändiger Fixirung, wie in dem entgegengeſetzten Prozeſſe des Komiſchen, wo das Endliche ſein Recht zurückfordert und in vollem Eigenſinn ſich ſelbſt als das Ganze ſetzt. Auch iſt das Erhabene ebendarum, weil hier das Endliche vor einer Uebermacht, die irgendwie ſtets Trägerin der Idee iſt, verſchwindet, für Sinne und Verſtand dunkel, und ſo unterliegt es keinem Zweifel, daß die Muſik, die ihrer ätheriſchen Natur nach auch den entfernten Schein eines für ſich fixirten Häßlichen nicht dulden kann und die im Elemente des dunkeln Gefühls lebt, dieſer Grundform des Schönen im vollſten Sinne mächtig iſt; ihre Mittel ſind unerſchöpflich, eine Kraftfülle, die mehr oder minder zugleich ſittliche Macht iſt und ſich bis zu einem Ausdrucke ſteigern kann, als vernähmen wir die Donner und den Poſaunenſchall des jüngſten Gerichts, in ihrer Herrlichkeit und ihren Schrecken einherwogen und hervorbrechen zu laſſen. Was nun aber das Komiſche betrifft, ſo iſt das Häßliche hier nothwendig einſchneidender und ſcheint ſich mehr als ſolches zu fixiren; es macht ſich breit als gälte es poſitiv, weil hier das Endliche in all ſeiner Kleinheit und Laune ſein Recht zurückfordert, und der plötzliche Anprall, der lapsus in der nun eintretenden Bewegung iſt ebenfalls zunächſt immer ein Mißton, ein ſchneidend Häßliches. Dieſer Umſchlag beſteht in einer plötzlichen Beleuchtung, der ein anſcheinend Erhabenes vernichtet, indem er es für die Sinne und den Verſtand deutlich macht; das Komiſche fordert alſo Anſchauung und Reflexion, fällt hiemit ganz in das Gebiet des hellen Bewußtſeins. Die tiefere Bedeutung des ganzen Acts aber haben wir in der Idee des ſtets bewegten Ineinander des Endlichen und Unendlichen gefunden, welche ſchließlich zu dem Begriffe der reinen Freiheit der Subjectivität führte, die ſich als die Macht weiß, jedes Erhabene als ein dem Subject Fremdes jederzeit zerſtören zu dürfen, weil

ſie es jederzeit als ihr Eigenes und Inneres herſtellt. In dieſer Tiefe ſeiner Bedeutung ſetzt das Komiſche noch entſchiedener den ganz wachen, ſicheren Geiſt voraus, der das dunkle Gefühl hinter ſich hat. Wie ſoll nun eine Kunſt dieſen Vorgang darſtellen können, die ſo körperlos ideal iſt, die keine Objecte aufzuzeigen vermag und darum auch nichts weiß von dem ſelbſtbewußten freien Ich und den höchſten Gegenſätzen, welche dieſes klar einander gegenüberſtellt? Und doch hat die Sache eine andere Seite. Der komiſche Vorgang iſt recht im engſten Sinne des Worts eine Bewegung; die Stoffe, um die es ſich handelt, werden gleichgültig, der plötzliche Contraſt, das Ineinander im Contraſt iſt Alles; das Subjective am Vorgang aber iſt ſo ganz Stimmung, daß das Subject bis zur Unmittelbarkeit der phyſiologiſchen Schüttlung überwältigt wird. Wir haben daher offenbar auch hier eine Amphibolie, die ſich in dem Satz ausdrückt: die Muſik vermag das Subjective am Komiſchen, richtiger,. das Subjective am Subjectiven des Komiſchen (denn ſubjectiv iſt der ganze Vorgang, auch in Anſchauung und Denken, das Subjective am Subjectiven iſt die bloße Stimmungsſeite) auszudrücken, und wie ſie überhaupt eine Ahnung des Objects erweckt, ſo wird ſie dieß auch hier vermögen. Den erſten Theil dieſes Satzes hat F. Hand klar ausgeſprochen (Aeſth. d. Tonkunſt I. Th. §. 79). Man kann nun ſtreiten, ob dieß dann eigentlich Komiſches ſei, und das iſt eben die Amphibolie. Durch welche Mittel die Muſik das Komiſche in dieſer Beſchränkung ausdrücke, darüber iſt kein Zweifel: daſſelbe iſt ja weſentlich widerſprechende Bewegung, in welcher die ſcheinbar anſteigende Linie plötzlich durch eine andere abgeriſſen, über den Riß hinüberwirkt und umgekehrt die abreißende Linie zurückwirkt; es ſind alſo Sprünge, es ſind unvermittelte Uebergänge jeder Art, wodurch die Geſetze der Conſonanz und der quantitativ-rhythmiſchen Ordnung wie durch plötzliche Willkühr aufgehoben werden und doch ſo, daß die Nöthigung entſteht, das Widerſprechende in Eins zuſammenzufaſſen. Es iſt aber klar, daß der Boden ſehr gefährlich iſt, indem es durchaus nahe liegt, ſtatt komiſcher Muſik eine Komik gegen alle Muſik hervorzubringen, ſo daß nicht innerhalb der muſikaliſchen Stimmung gelacht wird, ſondern außerhalb derſelben über die Sünde gegen ihre künſtleriſchen Geſetze. Dann iſt die Muſik mehr Urſache, daß Andere witzig werden, als ſelbſt witzig. Ein anderes Mittel iſt die Tonmalerei. Wir haben es dem ſpeziellen Theil der Lehre von der Muſik vorbehalten, die Frage aufzuführen, ob oder wie weit die Muſik malen darf. Daß ſie im Großen und Ganzen zu verneinen iſt, folgt ſtreng aus der Begriffsbeſtimmung der Objectloſigkeit des Gefühls. Allein die ſtrengen Grundbegriffe ſind überall nicht bis an ihre äußerſten Grenzen rigoriſtiſch durchzuführen, wenn man nicht die lebendige Wirklichkeit zerſtören will, und ſo wird man die Tonmalerei wenigſtens im Komiſchen, wie die Parabaſe in der alten Komödie, ſich gefallen laſſen

müſſen, wenn ſie in ihren Schranken bleibt. — Es fragt ſich nun, ob nicht die ganze Betrachtung ſich anders ſtelle, wenn von der begleitenden Muſik die Rede iſt, denn hier zeigt der Text den komiſchen Vorgang für Anſchauung und Verſtand auf und erhellt ihn dem tieferen Bewußtſein. Allein in Wahrheit wird ja in dieſem Verhältniſſe die Natur der Muſik nicht verändert; nimmt man den Text weg, ſo wird man auch im Komiſchen nie ſagen können, daß die Muſik gerade dieß Object ausdrücke, ſondern es bleibt nur die komiſche Stimmung an ſich übrig, die ſie auch ohne Text ausdrücken kann. Wie das Gefühl überhaupt durch das begleitende Bewußtſein bereichert wird, ſo allerdings auch hier: unendlich komiſche Motive wären von der Muſik nicht erfunden ohne Text, aber dieſe Bereicherung iſt nur eine Bereicherung innerhalb der aufgezeigten Grenzen. Klar iſt, daß die Muſik in dieſer Verbindung, da ſie den höchſten Werth darauf legen muß, daß ſie durch das Anſchauliche unterſtützt werde, namentlich Motive der burlesk komiſchen Stimmung gewinnt, denn die Burleske iſt weſentlich das anſchaulich Komiſche im engeren Sinne des Worts. Allein hier iſt ſie auch der Verſuchung ausgeſetzt, in das Gemeine der ungemiſchten Luſt zu verfallen, das wir in §. 751, 2. verworfen haben. Der wahren Natur der Muſik entſpricht die Tiefe des Humors in ſeiner wunderbaren Miſchung von Luſt und Unluſt, ſeiner lächelnden Wehmuth. Und es fragt ſich, ob nicht die ſelbſtändige Muſik dieſe höchſte Form des Komiſchen reiner zu entwickeln vermöge, als die begleitende.

§. 766.

Im Syſtem der Künſte ſteht die Muſik in einer Beziehung tiefer Ver- 1.
wandtſchaft bei tiefem Unterſchiede mit der Baukunſt. Wie dieſe iſt ſie eine Kunſt der reinen Verhältniſſe, weſentlich meſſend, zählend; ebendaher fällt auch bei ihr Erfindung und Ausführung auseinander; in derſelben Stellung wie die Architektur als vorbereitende Urform vor die bildende Kunſt, tritt ſie vor die Dichtkunſt, in tieferer Bedeutung aber erſcheint ſie als die mittlere Halle zwiſchen der bildenden Kunſt und der Poeſie, worin der Geiſt von der Zerſtreuung im Räumlichen zu einer Wiederherſtellung deſſelben in neuem Sinne ſich ſammelt. Dem Zeitverhältniß nach iſt ſie zwar die früheſte Kunſt, zu ihrer wahren Geſtalt 2.
aber kann ſie nur im Boden einer reifen und ſpäten Bildung gedeihen.

1. Die eigenthümliche Wahlverwandtſchaft zwiſchen Baukunſt und Muſik haben wir ſchon in der Frage über die Anordnung der Künſte angedeutet und die daraus entſpringenden, obwohl für uns nicht entſcheidenden Gründe für eine andere Anordnung des Ganzen der Künſte berührt (§. 542, Anm.), wir haben bei der Baukunſt ſelbſt bereits auf die Muſik hinübergewieſen, als wir zeigten, wie ſie nur durch den Rhythmus der Verhältniſſe wirke,

und das bekannte Wort Fr. Schlegel's angeführt, sie sei eine gefrorne Musik (§. 557, Anm. 1.) Nicht scheint die Natur zweier Künste entgegengesetzter, als die der Baukunst und Tonkunst: dort die spröde, bewegungslose, schwere Materie, in ihrer Schwere geltend, die unorganische Natur, der Raum, hier der körperlose Ton, der nur Leben und Bewegung ist, die Zeit, das fühlende Herz, dort die objectivste unter den objectiven Künsten, hier die schlechthin subjective Kunst. Das Merkwürdige ist die innige Verwandtschaft gerade bei der Härte dieses Unterschieds. Dieselbe liegt nun vor Allem in dem Charakter der Allgemeinheit, der beide Künste von allen andern als solchen unterscheidet, welche eine geschlossene Lebensgestalt, ein Inneres mit seinem individuellen Körper geben, wogegen jene nur ein allgemeines Medium durch das Netz abstracter Ordnungen durchziehen. Da die feste Gestaltung im Sichtbaren oder innerlich Vorgestellten den Aether des Allgemeinen in einzelne, abgegrenzte Welten zersprengt, so sind Baukunst und Musik, wie wir es von der letzteren schon in §. 764 ausgesprochen haben, in gewissem Sinn Künste des Ideals im engeren Sinne des Worts, des reinen Aufschwungs an sich, der Idee, die noch nicht in die Gegensätze des Lebens sich versenkt. In diesem Sinne stellt Solger beide Künste symmetrisch neben die Plastik und Malerei: die Baukunst tritt neben jene, die Musik neben diese, wie eine noch körperlose Seele neben ihre körperliche Verdichtung. Wir werden darauf zurückkommen, eine Seite dieser Auffassung beibehalten, die andere verändern und wesentlich ergänzen. Die Natur der reinen Allgemeinheit in diesen Künsten liegt nun näher darin, daß sie Künste der bloßen Stimmung sind: Künste des Ideals in dem Sinn, daß sie die ideale Stimmung überhaupt darstellen. Es ist gezeigt worden, wie die Baukunst von dem Inhalt, der ihr Inneres in concreter Form erfüllen soll, die Stimmungsseite ablöst und symbolisch andeutend für sich darstellt; ist sie dadurch, daß sie die Stimmung in der harten Materie krystallisirt, gefrorne Musik, so kann man die Musik, welche dieses Band löst, aufgethaute Baukunst nennen. Schlagend zeigt sich die Verwandtschaft in den verschiedenen Seiten des Systems der Kunstformen: das Quantitative als Takt offenbart sich analog in dem regelmäßig Wiederkehrenden der Säulenabstände, der theilenden Einrahmung durch umsäumende Glieder, das Qualitative, Höhe und Tiefe und die Bewegung der Melodie, in den auf Grundlage fester Gesetze frei wechselnden Unterschieden der architektonischen Erstreckungen nach Höhe, Breite, Länge, der Rhythmus der Composition in der Anordnung dieser Verhältnisse zu den großen Gegensätzen der structiven Hauptglieder und ihrer Verbindung; die Harmonie als gleichzeitiges Ertönen verschiedener Stimmen und Melodieen sieht man klar sich ausbilden, wo der einfache antike Bau zur organisch geeinigten Gruppe wird im mehrschiffigen, kreuzförmigen Bau, dessen Wölbungen als reichere Accorde die reicher gegliederte Mannigfaltigkeit zu-

ſammenfaſſen. Dieſe Analogieen ließen ſich leicht vermehren, allein man darf nun nicht überſehen, wie der tiefe Unterſchied der Grundform beider Künſte ſich gerade auch in der Seite der Verwandtſchaft ſelbſt geltend macht: die Muſik als Kunſt der fühlenden Subjectivität verhält ſich zur Baukunſt wie eine unendliche zu einer armen Welt; jene in ihrer höchſten, monumentalen Thätigkeit gibt zwar immer eine Ahnung des Abſoluten als der weltbauenden Kraft, aber nur ſparſam kann ſie dieß Grundgefühl in unterſchiedene Stimmungstöne auseinanderlegen, die ganze Geſchichte der Baukunſt befaßt ſich in wenigen Hauptmodificationen; die Muſik erregt, wie wir geſehen, auch eine Ahnung des Sichtbaren und weltbauender, räumlich ordnender Weltkräfte, aber nur, um über dieſe Ahnung fortzuführen zu der höchſt concreten Einheit alles Lebens in der geiſtigen Unendlichkeit des menſchlichen Innern, das in der warmen Gegenwart ſeiner vertieften Innigkeit nur eine ferne Reminiſcenz der Planetenbauenden Urthätigkeit der Weltkraft bewahrt. Allerdings wird die Vorſtellung eines idealen Weltbaus in der Baukunſt zugleich dunkel ſymboliſches Bild eines idealen Baues der menſchlichen Geſellſchaft. Dieß ethiſch politiſche Element wirkt in die Muſik entfernter herein, als in die Architektur; die muſikaliſchen Genien als Repräſentanten ihrer Zeit nach der politiſch geſchichtlichen Seite zu betrachten, hat etwas Schwieriges und verführt leicht zu geſuchtem Symboliſiren. Die Muſik aber iſt überhaupt auch an ſich nicht mehr ſymboliſch wie die Baukunſt; die Kunſtform der Tonwelt ſpricht das Innere unmittelbar und direct aus: ein neuer Beweis dafür, wie weſentlich es iſt, die Schwingungsverhältniſſe als im Innern des Gefühlslebens angelegt zu betrachten und dieſer dunkeln Quelle nachzuſpüren. Wenn aber die Tonkunſt weniger nach dem Weltgeſchichtlichen hinweiſt, ſo entfaltet ſie dagegen das ſubjective Leben als rein Menſchliches in einer Unendlichkeit des Reichthums, welcher der Baukunſt ganz verſchloſſen iſt. Und daraus folgt dann, daß ſie in dem Architekturähnlichen Rahmen ihrer mathematiſchen Grundlagen einen ſchlechthin weiteren Spielraum hat; ſie kennt ſo, wie die Baukunſt, kein Geſetz der Regelmäßigkeit und Symmetrie; entſpricht z. B. der Takt den Säulenabſtänden, ſo wogt ja zwiſchen ſeinen Einſchnitten die Melodie frei in unendlichem Wechſel der zwiſchen ſie eingegrenzten Töne, während in der Baukunſt um die Säulenaxen, welche eigentlich die Takt-Theilung darſtellen, die äſthetiſche Form zwar als Säule ſich anſammelt, aber in gleicher Wiederholung und mit leeren Zwiſchenräumen. Sucht man die Symmetrie in den parallel ſich entſprechenden Wiederholungen gewiſſer Sätze in der muſikaliſchen Compoſition, ſo ſind ſich doch dieſe niemals abſtract gleich, ſondern unterſcheiden ſich wie Frage und Antwort, Einfaches und reich Entwickeltes, Sehnſucht und Befriedigung u. ſ. w. Kurz hier ſchwebt ein freier Geiſt zwiſchen den gleichen Ordnungen der Markſteine hin, dort ſind

die Marksteine die Sache selbst und es gilt nur, ihre strengen Massen aus der groben Kernform zur Schönheit umzubilden. — Noch aber ist ein weiteres wesentliches Moment der Verwandtschaft hervorzuheben: das Auseinanderfallen der künstlerischen Schöpfung und der Ausführung. Sie hat ihren Grund ebenfalls in der mathematischen Natur der Kunstformen: wo immer das Ausdrucksmittel ein solches ist, das wesentlich gemessen und gezählt wird, da legt der Künstler sein inneres Bild zunächst nur in einem abstracten Schema nieder; in der Musik mußte für diesen Zweck ein besonderes Zeichensystem erfunden werden; was der Componist in diesem symbolischen Alphabet niederschreibt, entspricht dem Riß in der Baukunst, und dort wie hier kann nach diesem Schema das Kunstwerk von dem, der es nimmermehr erfunden hätte, aber die Technik erlernt hat, ausgeführt werden, weil das ideal Gemessene, Gezählte in der Anordnung einer Masse, dem Anschlagen von Instrumenten nur nachzumessen, nachzuzählen hat. Der Unterschied tritt freilich auch hier wieder hervor, indem der musikalische Erfinder nicht wegen der Gröbe des Kampfs mit einem massenhaften Material auf die eigene Ausführung verzichten muß wie der Baukünstler, sondern auch nur darum seine Erfindung zunächst in einem bloßen Zeichengerüste abbildet, weil sie ja dem Elemente der Zeit angehört, unbestimmt oft zum Leben gelangen soll und ihren bleibenden Bestand eben blos in der Zeichenschrift hat. Der Erfinder muß natürlich auch Executor sein können, oft exequirt haben, er exequirt probweise auch im Componiren, aber ein Virtuos braucht er nicht zu sein. Ein weiterer, tieferer Unterschied ist nun aber das, daß in der Musik eine blos mechanische Ausführung des Grundrisses bis auf einen gewissen Grad (denn ganz ohne Seele kann der Mensch nichts thun und die buchstäblich mechanische Musik der Drehorgel, Spieluhr u. s. w. ist keine) zwar möglich ist, daß aber die ächte Ausführung eine lebendige Reproduction durch die eigene Empfindung sein muß, die nun sogar das Kunstwerk durch verschiedene Arten und Grade des Ausdrucks weiter individualisirt; wogegen die ausführenden Kräfte in der Baukunst rein mechanisch verfahren und selbst das unmittelbar wärmer Gefühlte des Ornaments so vorgezeichnet ist, daß kein noch so inniges Gefühl des Arbeiters davon oder dazu thun darf. — Erwägen wir nun die Unendlichkeit der neuen Welt, welche durch die Musik in der Kunst aufgegangen ist, so können wir sie nicht wie Solger als die abstractere, geistig durchsichtigere Schwester neben die Malerei stellen, sondern müssen sie als den brütenden Schooß betrachten, woraus die geistigste Kunst, die Poesie, geboren wird. Es versteht sich, daß das nicht heißen soll, der Dichter müsse vorher Musiker sein, sondern nur begriffsmäßige Bedeutung hat, die sich jedoch real allerdings darin bewährt, daß nichts poetisch heißen kann, was nicht vor Allem den Eindruck des tief Empfundenen macht und im Gemüthe des

Dichters unmittelbar mit dem anklingenden entsprechenden Sprachrhythmus aufgeht. Darauf kommen wir zurück. So steht die Musik als Vorhalle vor der Dichtkunst wie die Baukunst vor den beiden andern bildenden Künsten. Allein sie hat zugleich die tiefste Beziehung rückwärts zu dieser ganzen Gruppe der objectiven Künste: diese klingen in ihr aus, der Stimmungsathem, der sich in der Baukunst krystallisirt hat, in Plastik und Malerei als warmer Lebenshauch aus der organischen Gestalt und den elementarischen Medien uns entgegenkommt, aber immer sich nicht befreien kann von seiner räumlichen Fesslung, hat Luft bekommen und strömt frei aus. Erscheint so von der einen Seite das Räumliche als eine Fesslung, so ist es gegenüber der idealen innigen Einfachheit des Gefühls ebensosehr Zerstreuung. Von ihr sammelt sich der Geist in der Kunst der empfindenden Phantasie, geht in sich, besinnt sich auf seine Tiefen und diese Sammlung ist zugleich eben die Vorbereitung auf eine neue Form, worin die räumliche Welt raumlos, die sichtbare innerlich geschaut, daher unzerstreut, geistig zusammengehalten und bereichert mit unendlichem neuem Inhalt sich wieder entfalten soll. Nun erscheint also die Musik als die mittlere Halle im großen Gesammtbau der Künste, die Halle der innern Sammlung, welche ebensosehr die Zusammenziehung eines Ausgebreiteten als der Keim einer neuen Ausbreitung ist, und in dieser ihrer Stellung drückt sich eben das Wesen des Gefühls aus, wie wir es in der obigen Grundlegung bestimmt haben: als die lebendige Mitte des Geisteslebens.

2. Es gehört noch zur Betrachtung der allgemeinen Grundzüge der Musik, daß ihr zeitliches Vor oder Nach im Verhältniß zu den andern Künsten in's Auge gefaßt wird. Auch hier stoßen wir auf eine Zweiseitigkeit des Begriffs. Das Gefühl als die wesentlich subjective Geistesform ist zugleich die im vollsten Sinn unmittelbare; so findet es auch sein Ausdrucksmittel auf dem Wege des Instincts und gibt ihm ohne langen Kampf mit sprödem Materiale, also vor aller eigentlichen Schule den Grad von Ausbildung, der nöthig ist, um seine einfacheren Bewegungen ihm anzuvertrauen. Dieß ist nun jene naive Kunst, jene Kunst vor der Kunst vergl. §. 519, 1., wo auch bereits gesagt ist, daß es eine solche eigentlich nur in der Poesie und Musik geben könne; genauer: in der unmittelbaren Verbindung beider, dem Volksliede; die Instrumentalmusik begleitet es, bleibt aber auf dieser Stufe der bloßen Naturkunst dürftiger, als der Gesang, weil das Material hier nicht das unmittelbar dem Fühlenden selbst eigene Werkzeug ist, sondern als gegenständlicher Stoff den längeren Kampf, daher Kunstübung, Schule schon ursprünglich fordert. Allein die Unmittelbarkeit des Gefühls besteht wesentlich in einer Auslöschung vorausgesetzter Vermittlungen; es ist einfach, aber seine Einfachheit eine gefüllte, und in Wahrheit erreicht es sein volles Leben erst, wenn es eine ganze Welt von

Vermittlungen hinter sich hat; nur der Mensch, der viel erfahren, von einer mannigfaltigen, vielseitig getheilten Welt vielseitig erregt, durch tausendfältigen Stoß auf das Object tiefer in sich gewiesen worden ist, faßt sich der Welt gegenüber in gedrängter Innigkeit als Subject zusammen und nimmt ebenso die Welt in sich herein, wird eine Welt. Die im engeren Sinne des Wortes einfachen Grund-Empfindungen des Menschen, dessen Bildung noch Naturbildung ist, enthalten wohl auch die Ahnung des Weltganzen, wie es in das Herz des Menschen eingegangen, aber unentwickelt, tief und frisch, aber beschränkt und arm. Selbst wo beziehungsweise ein großes Stück Geschichte und Erfahrung durchlaufen ist, wo die Musik längst eine Kunstübung hat, der tiefere Bruch aber, durch den der Geist sich in seine Subjectivität zurücknimmt, noch nicht erfolgt ist, wird diese Kunst in einem Zustande bleiben, der jenem der Malerei entspricht, wie in §. 716 geschildert ist: sie wird gewisse Momente, die spezifisch zu ihrem wahren Wesen gehören, nicht zur Ausbildung bringen. Daher ist die Musik zwar die früheste, ebenso sehr aber, und dieß vielmehr ist das Wahre, eine sehr späte, durchaus moderne Kunst.

β. Die einzelnen Momente.

§. 767.

1. Die Betrachtung der einzelnen Momente des Wesens der Musik führt zunächst zur Erörterung des dieser Kunst eigenthümlichen, die musikalische Composition bedingenden **Materials**. Von einem Material im gewöhnlichen Sinne des Worts, von äußern und in der Natur bereits daliegenden Stoffen und stofflichen Mitteln, wie die bildenden Künste sie haben, weiß die Musik nichts mehr, da in ihr die äußere Objectivirung der Gebilde der Phantasie mittelst technischer Verarbeitung gegebener Elemente der Körperwelt aufgehört
2. hat. Wie das Material, **in** welchem die Musik arbeitet, nur noch der innere ideale Raum der Phantasie des Zuhörers ist, der sie ihre Gebilde vorführt, so
3. ist auch das Material, **mit** welchem sie dieselben erschafft, nur noch das zwar der Materie entlockte und durch Qualität und Structur materieller Körper bedingte, aber für sich immaterielle und erst durch die eigene Thätigkeit des Menschen hervorgebrachte und künstlerisch gestaltete Element des Tons. Die bildenden Künste finden ihr Material vor; die Musik schafft es sich selbst, indem sowohl die Erzeugung der Töne, als ihre Ordnung und Verknüpfung, durch welche sie sich dazu eignen, ein brauchbares Material für die Composition abzugeben, das eigene Werk der musikalischen Phantasie ist.

1. Die Lehre vom Material iſt bei der Muſik von größerer Wichtigkeit als bei den bildenden Künſten. Die letztern brauchen ihr Material nur als Stoff, an deſſen Qualität ſie weit weniger gebunden ſind als die Muſik, ſie drücken daher ihrem Stoffe mit freiem Belieben Formen und Geſtalten auf, die anderwärts her, aus der Phantaſie oder aus der äußern Natur (dem Naturſchönen) genommen ſind; nur die Malerei hat bereits an den Farben ein Stoffelement von ſpezifiſch beſtimmter Eigenthümlichkeit, das ſie nicht mit Willkür modificiren, ſondern nur verſchiedenartig benützen und verarbeiten kann. In der Muſik dagegen beſteht das ganze künſtleriſche Verfahren in nichts Anderem als in verſchiedenen Combinationen des „Tonmaterials." Die Muſik trägt nicht ſo wie Plaſtik und Malerei anderwärts her genommene Geſtalten auf einen gegen dieſelben indifferenten Stoff über, ſie errichtet nicht, wie die Architektur, aus unorganiſchen, formloſen Maſſen ein Gebäude, deſſen Geſtalt von der Phantaſie ganz ſelbſtändig, wenn auch immerhin mit Rückſicht auf die Beſchaffenheit des Materials, conſtruirt iſt, ſie kann nicht objectiv bilden, nicht Geſtalten in eigentlichem Sinne ſchaffen, ſie kann nur das Tonmaterial in Bewegung ſetzen, nur Tonverknüpfungen verſchiedener Art hervorbringen; ihre Gebilde ſind blos Reihen und Gewebe von Klängen, die nie zu plaſtiſcher Objectivität und Individualität gelangen, und bei deren Hervorbringung ſie ſchlechthin gebunden iſt an die Qualität des Materials ſelbſt, deſſen ſie ſich bedient, d. h. an eine Reihe von Verhältniſſen der Intervalle, der Accorde, des Wohl- und Mißklangs, welche in der natürlichen Gehörorganiſation ihre Grundlage haben und daher der künſtleriſchen Thätigkeit mit unabänderlicher Naturnothwendigkeit gegenüberſtehen; das Material der Muſik iſt nicht ein indifferentes, formloſes, ſondern es hat ſchon in ſich ſelbſt eine Geſetzmäßigkeit, eine Mannigfaltigkeit feſter, charakteriſtiſcher Formen und Verhältniſſe, welche zwar unendlich viele und verſchiedene Toncombinationen zulaſſen und in dieſer Beziehung der Compoſition den freiſten Spielraum gewähren, aber ihr doch vorausgehen als gegebene Elemente, deren ſie ſich überall bedienen muß. Wie die maleriſche Compoſition die natürlichen Farbencharaktere und Farbenverhältniſſe einfach aus der Natur aufzunehmen hat, ſo die muſikaliſche die natürlichen Tonverhältniſſe, ſie fußt überall auf ihnen, ſie kann nur durch ſie wirken; in der rhythmiſchen Gliederung der Töne iſt ſie frei, aber in der Verbindung der Töne ſelber nicht. Die muſikaliſche Compoſition iſt blos eine mannigfaltige praktiſche Anwendung der in der Natur vorausgegebenen verſchiedenartigen Beziehungen der Töne zu einander, und die Kenntniß dieſer Beziehungen, die Kenntniß der natürlichen Beſchaffenheit und Eigenthümlichkeit des Tonmaterials iſt daher eine weſentliche Vorausſetzung für das Begreifen des Weſens der Compoſition ſelbſt, noch weit mehr als es die Kenntniß der Farben für das Begreifen der Malerei, die

in der Hauptſache, in der Zeichnung vom Material frei iſt, irgend ſein kann. — Allein dieſem Satze, daß in der Muſik „das Material die Compoſition bedingt," ſteht ebenſo auch der andere, ſcheinbar widerſprechende gegenüber, daß nämlich das Tonmaterial durch die muſikaliſche Phantaſie bedingt iſt, daß es durch ſie erſt zu Tage gefördert und für die Zwecke der Compoſition zubereitet, organiſirt, künſtleriſch geſtaltet werden muß. Das Material der Muſik iſt nicht ein einfach empiriſch gegebenes, wie bei den bildenden Künſten, denen es der Hauptſache nach bereits zur Hand iſt, wenn ſie ihr Werk beginnen; es iſt nur da als ein in der Natur angelegtes, aus ihr heraus zu entwickelndes, nicht aber als fertiges; es iſt ſelbſt Kunſtproduct, es iſt ein Erzeugniß der muſikaliſchen Phantaſie, die an Körpern und körperlichen Organen die Fähigkeit zur Tonerzeugung gewahr wird und durch dieſe Wahrnehmung angeregt, die Töne und deren Verbindungen, auf welchen die Muſik beruht, ſelbſt erſt hervorbringt, ordnet und ausbildet. Daher namentlich die eigenthümliche Erſcheinung, daß das muſikaliſche Material nach Umfang und Beſchaffenheit weſentlich abhängt von dem Standpunct der Ausbildung, auf welchem die muſikaliſche Phantaſie ſelbſt angekommen iſt; wie die ausgebildetere Malerei ſelbſt neue Farbſtoffe ſucht, um den künſtleriſchen Bedürfniſſen und Anforderungen, die auf höhern Bildungsſtufen entſtehen, Genüge zu thun, ſo und zwar in noch weit höherem Maaß iſt es auch bei der Muſik; es gibt Zeiten und Völker, bei denen ein großer Theil deſſen, was wir Tonmaterial nennen, ganz unbekannt oder doch ungenützt blieb, und daher auch die Ausbildung nicht erhielt, deren es an ſich fähig iſt (Tongeſchlechter, Harmonie, rhythmiſche Formen u. ſ. w.). Das Tonmaterial muß, ehe es wirklich Material für die Kunſt werden kann, eine Reihe von Geſtaltungen durchlaufen, die ſich keineswegs gleich von ſelbſt verſtehen; daſſelbe iſt empiriſch zunächſt blos gegeben als eine noch ganz unbeſtimmte, ungeordnete, innerhalb ihrer ſelbſt beziehungsloſe Mannigfaltigkeit einer Maſſe von Einzeltönen und Klängen, mittelſt welchen noch kein Kunſtwerk von ſchöner Form oder von beſtimmtem Inhalt und Charakter zu Stande zu bringen wäre; dieſer chaotiſchen Elementargeſtalt muß es entkleidet und zu einem geordneten, bildſamen Tonſyſtem erhoben werden; es muß z. B. Klarheit und Gefälligkeit der Tonfolge hergeſtellt, es müſſen die charakteriſtiſchen Tonunterſchiede und Tonverhältniſſe, ohne die das Tonmaterial keine Möglichkeit mannigfaltiger Combinationen und concreter Bildungen darböte, z. B. die Unterſchiede höherer und niederer Tongebiete, die Eigenthümlichkeiten der Intervalle, die harmoniſchen Verhältniſſe zu Tage gefördert, es muß endlich auch rhythmiſche Ordnung und Gliederung hinzugebracht ſein; dann erſt iſt das Material vollſtändig da und vollkommen brauchbar. Dieß Alles, wie namentlich die Intervall- und Harmonieverhältniſſe, iſt wohl von Natur

begründet und präformirt im Weſen des Gehörs und des Gefühls, aber es iſt damit noch nicht nothwendig auch im Bewußtſein da, es muß und mußte Alles erſt allmälig durch jene Thätigkeit der muſikaliſchen Phantaſie entdeckt, herausentwickelt und im Einzelnen näher beſtimmt werden. Auch iſt dieſe der Compoſition vorausgehende künſtleriſche Geſtaltung des Tonmaterials gar nicht ſo klar in der Natur vorgezeichnet, daß ſie ſich für die muſikaliſche Phantaſie ganz von ſelbſt, mit aller Sicherheit und Vollſtändigkeit ergäbe. Die verſchiedenen Tonſyſteme verſchiedener Zeiten und Völker zeigen, wie unſicher Alles wird, ſobald es ſich um das Speziellere, um den Umfang der Tonreihe, um die normale Größe der Tondiſtanzen, um Tongeſchlechter und Tonarten handelt; Harmonie und (jetziger) Rhythmus ſind großentheils eine Erfindung von ziemlich ſpätem Urſprung; natürlich iſt Alles, aber nicht Alles iſt ſchon von der Natur empiriſch an die Hand gegeben und nicht Alles von ihr ſchon ſo feſt beſtimmt, daß nicht in einzelnen Puncten abweichende Vorſtellungen ſich bilden könnten, oder wenigſtens die naturgemäße Begründung von Dieſem oder Jenem (z. B. von unſerer Durtonleiter) nicht hie und da ſchwierig nachzuweiſen wäre. Aus dieſem ſchwebenden, unſichern Charakter der ſpeziellern Geſtaltung und Gliederung des Tonmaterials entſteht für die muſikaliſche Aeſthetik die Aufgabe, nicht nur die Beſchaffenheit des Tonmaterials, wie ſie ſich im Verlauf der Zeiten gebildet hat, und ihre Bedeutung für die Compoſition zu analyſiren, ſondern auch der Begründung, welche ſie im Weſen des Gehörs und des Gefühls hat, nachzugehen, die akuſtiſchen und pſychologiſch äſthetiſchen Geſetze, auf denen Alles beruht, zu erforſchen und ſo eine aus der Natur geſchöpfte Theorie des Tonmaterials zu gewinnen.

2. Der §. berührt auch die Frage nach dem Material im zweiten Sinne des Worts (vergl. §. 660) oder nach dem Medium, durch welches die Muſik ihre Gebilde zur ſubjectiven Anſchauung bringt, ſie hörbar, vernehmlich macht. Auch hier fällt alles Aeußere im Begriff des Materials weg; das Material, in welchem die Muſik arbeitet, iſt die Phantaſie des Zuhörers ſelbſt, welcher der Componiſt ſein Werk unmittelbar vor- oder „aufführt," indem er es mit den Mitteln, die er für daſſelbe gewählt, mit natürlichen oder künſtlichen Muſikorganen, ertönen läßt. Durch die Aufführung, durch die Umſetzung des von der Phantaſie des Künſtlers zunächſt blos gedachten Tones in wirklichen Ton, fließt derſelbe unmittelbar über in die nachbildende Phantaſie des Hörers; der Ton geht, nur flüchtig durch Stimmen oder Inſtrumente für den Moment fixirt, von der einen Phantaſie hinüber in die andere, ohne daß ein äußeres Medium zwiſchen beide hineinträte. Auch hiemit trennt ſich die Muſik vollſtändig von den bildenden Künſten und tritt auf Eine Seite mit der Poeſie, die gleichfalls nur für die Phantaſie arbeitet; das muſikaliſche Kunſtwerk gewinnt (§. 763) nur momentan

ſubjective Exiſtenz im Geiſte deſſen, der es vernimmt; die hörende Phantaſie muß ihm entgegenkommen, damit es zu realer Exiſtenz außer dem Geiſte des Künſtlers gelange. Dieſes Entgegenkommen iſt zunächſt ein Verhältniß der reinen Paſſivität, der ſchlechthinigen Empfänglichkeit; die hörende Phantaſie bekommt das Tonwerk nicht in einem Moment als Ganzes, als Fertiges, das man überblicken, wieder bei Seite ſtellen, abermals beſchauen kann und ſo fort, ſondern ſie bekommt es nur als ſucceſſiv ſich entfaltende Reihe von Tonbewegungen, denen ſie continuirlich folgen, deren Vernehmung ſie ſich ganz und unbedingt hingeben muß, nicht nur um nichts Einzelnes, kein Glied der Reihe, ſondern namentlich um den innern Zuſammenhang ſich nicht entgehen zu laſſen, der die einzelnen Glieder überall unter ſich und mit dem Ganzen des „Tongewebes“ verflicht. Dieſe Paſſivität der Hingabe an das Tonwerk wird zwar vermindert durch die Fixirung der Töne in der Notenſchrift, welche ein freieres Ueberſchauen des Ganzen ermöglicht; aber das wahre, den rechten Eindruck gebende Verhalten iſt dieſes Tonleſen nicht, das Tonwerk kommt hiebei nie ganz zu derjenigen Exiſtenz in der Phantaſie des (jetzt zum Leſer gewordenen) Hörers, die es eigentlich haben ſoll und will; das Tempo, die verſchiedene Betonung und Tonſtärke einzelner Stellen, der Fluß des Ganzen und der Theile, der lebendige Zuſammenhang an jedem einzelnen Puncte, dieß Alles geht dem Leſer mehr oder weniger verloren, und er verliert auch dadurch immer noch etwas am vollen Eindruck, daß die nachbildende Thätigkeit der Phantaſie durch die Verſtandesthätigkeit des fortwährenden Umſetzens der Tonzeichen in Tonvorſtellungen gehemmt und eingeengt iſt; er verliert hiedurch noch weit mehr als man z. B. beim Leſen eines Gedichtes einbüßt, weil das Aufnehmen der Poeſie ſelbſt ſchon mehr zugleich Verſtandesthätigkeit iſt und daher hier jenes Umſetzen der Zeichen in Vorſtellungen weniger ſtörend einwirkt. Sogar das eigene Ausführen (Spielen) eines Tonſtückes, durch welches jene Einſeitigkeit eines verſtandesmäßigen Tonleſens durch das Hören der geleſenen oder auch aus unmittelbarer Erinnerung reproducirten Töne wiederum einigermaßen ausgeglichen wird, iſt nicht dasjenige Verhalten, durch welches die Phantaſie das Kunſtwerk ganz und vollkommen ſich aneignet; es iſt auch hier zu viel Selbſtthätigkeit, die das reine Vernehmen des Gebotenen trübt, der Spieler greift ſeinem Spiel immer zugleich vor, er iſt im Geiſt immer ſchon weiter voran als mit der Hand, die beiden in ihm vereinigten Perſonen des Executors und des Hörers gehen doch nicht recht zuſammen, jede greift der andern in's Handwerk und läßt ſie nicht frei für ſich agiren; nur wer ein Kunſtwerk durch Andere aufführt, nur der Dirigent iſt ſo glücklich, Executor und Hörer zugleich ohne Schaden für den Einen oder Andern ſein zu können. Oefteres Leſen und Vortragen gleicht natürlich allmälig alle jene Mängel aus, indem durch die Wieder-

holung eine so innige Bekanntschaft mit dem Kunstwerk sich bildet, daß man am Ende auch den ganzen vollen und lebendigen Eindruck hat, den das passive Hören gewährt; aber auch dieß kommt dadurch zu Stande, daß die allmälig erworbene genaue Kenntniß des Stückes die dem Aufnehmen hinderliche verständige Selbstthätigkeit beim Lesen oder Vortrag mehr und mehr entbehrlich macht und so dem rein empfänglichen Verhalten Raum geschafft wird. Die Phantasie des Zuhörers ist jedoch nicht in dem Sinne passiv, aufnehmend, daß sie nicht, nur in anderer Weise als bei eigenem Erequiren, auch zugleich lebendig thätig sich verhielte; sie ist kein todtes Material, sondern sie bildet das Gehörte Schritt für Schritt nach, wie sie beim Gemälde von Gestalt zu Gestalt geht und damit eine concrete Anschauung des Ganzen gewinnt, sie folgt den Tonbewegungen und hat daher nachher ein Bild von ihnen in der Erinnerung, sie faßt im Aufnehmen immer zugleich selbstthätig zusammen, und von diesem selbstthätigen Zusammenfassen hängt es ab, ob das Kunstwerk im Hörer wirklich bewußte Existenz gewinnt, ob es nicht blos in sein Gehörorgan übergeht, sondern auch vom Geiste angeeignet, als Ganzes empfunden und angeschaut wird. Es ist hier ein ähnliches zweiseitiges Verhältniß wie bei dem Tonmaterial; wie dieses einfach der Natur abzulauschen ist und doch selbstthätig ihr erst abgewonnen, aus ihr heraus erst producirt werden muß, so muß die hörende Phantasie dem Gange des Tonwerks in voller Hingebung lauschen und ihn doch mit bewußter Reproduction verfolgen, seine verschiedenen Wendungen und Richtungen von einander unterscheiden und auf einander beziehen, bei allem Einzelnen die Beziehung zum Uebrigen und zum Ganzen mitauffassen, sie hat nie blos einzelne Puncte und Knoten des Fadens, sondern diesen selbst überall in ununterbrochener Stetigkeit festzuhalten. Dieses Auffassen und Festhalten kann natürlich bei längern, ungewöhnlichern, verwickeltern Tonreihen schwierig sein, der Zusammenhang, die Motivirung, das Verhältniß eines Gliedes der Tonreihe zu einer folgenden kann möglicherweise unklar und unverstanden bleiben, weil es an Sinn für die musikalischen Formen und Verhältnisse, an entwickelterer musikalischer Phantasie oder auch z. B. bei dramatischen Werken an der erklärenden Zugabe des Wortes fehlt; Naturanlage, Musikkenntniß, Uebung im Auffassen muß da sein, öfteres Hören oder geradezu Studium muß zu Hülfe kommen, wenn die Phantasie im Stande sein soll, alles Gehörte selbstthätig zu verfolgen und zu begreifen. Die andern Künste fordern auch dieß weniger, weil ihre aus der Natur und dem Leben genommenen oder doch analog gebildeten Gestalten und Schilderungen dem Bewußtsein etwas Gewohntes und Bekannteres sind; die Musik aber hat solche objective Gestalten nicht, sie hat nur Gestaltungen des Tonmaterials, nur Verhältnisse, Reihen, Combinationen, welchen eine so unmittelbare Evidenz nicht zukommt und welche darum schwerer innerlich

nachzuconſtruiren ſind; was bei der Architektur, Plaſtik, Malerei erſt das Zweite iſt, das ſelbſtthätige Erfaſſen der Proportionen, des Zuſammenhangs der Theile und Glieder, das iſt bei der Muſik das Erſte, die Bedingung, ohne welche das Tonwerk für den Hörer gar nicht zur Exiſtenz kommt; nur bei dem verwickeltern Drama findet etwas ganz Aehnliches ſtatt, indem auch hier das Verfolgen des Ganges der Handlung das Allererſte iſt, was der Zuſchauer thun muß, um das Ganze ſich ſelbſt anzueignen, — eine Verwandtſchaft zwiſchen Muſik und Drama, die uns auch ſpäter wiederum begegnen wird.

a. Kehren wir zum Material zurück, *mit* welchem die Muſik arbeitet, und zerlegen es in ſeine Elemente, ſo iſt es zunächſt der einzelne Ton, den ſie einem Körper durch eine von außen nach innen und von innen wieder nach außen dringende Erregung und Erſchütterung ſeiner Molekule abgewinnt, um in dieſem ſchwingenden Erzittern körperlichen Stoffes die innere Erregung des bewegten Gemüthslebens abzubilden. Ihr Material iſt ſo nicht mehr materiell; materiell ſind nur die Mittel, die Organe, aus welchen es zu Tage gefördert wird, es ſelbſt aber iſt ein Ideelles, ein Dynamiſches, ein Product einer auf die Materie erregend wirkenden geiſtigen Kraft, obwohl immer ein Ideelles, das, weil es nur aus der Materie herauszuheben iſt, ſeiner concreten Beſchaffenheit nach durch die reelle Qualität der Materie, durch ihre Textur, durch die Grade ihrer Elaſticität und Beweglichkeit bedingt bleibt, ja ſelbſt erſt durch dieſes Nachklingen des Materiellen in ihm auch für ſich concrete Qualität, beſtimmten Charakter, eigenthümliche Farbe, Klang bekommen kann, ein Punct, an welchen ſich ſpäter die Betrachtung der verſchiedenen Tonmittel (Inſtrumente) anknüpfen wird. Um dieſer ſeiner ideellen, dynamiſchen Natur willen iſt der Ton auch nur vorhanden, ſofern er ſtets auf's Neue producirt, d. h. der für ſich ſtummen Materie, wie der leuchtende Funke dem harten Stein durch Anſchlagen entlockt wird; der Ton iſt eine Sprache des Innern, welche dieſes ſelbſt bildet, eine Sprache, welche das Innere unmittelbar aus dem eigenen Organismus hervortreibt in der Menſchenſtimme, und die es ebenſo auch aus der außermenſchlichen Natur hervorzutreiben weiß; die Muſik ſetzt die Materie in eine Bewegung, die dem Gemüthe des Menſchen gehorcht, leiht ihr Rede und Stimme, aus welcher dem Geiſt ſein eigenes Leben und Bewegen wie ein wunderbares Echo entgegentönt. Der Satz, daß der Ton nur iſt als ein Producirtes, Selbſtgeſchaffenes, gilt ſodann insbeſondere auch von ſeiner beſtimmtern Qualität, wie er ſie haben muß, um einen für die Kunſt brauchbaren Stoff abzugeben; die Erzeugung diſtincter und reiner, voller und ſchöner, ſtärkerer und ſchwächerer Einzeltöne iſt bedingt durch Aufmerkſamkeit des Gehörs und kommt zu Stande durch eine die Forderungen deſſelben realiſirende Kunſtfertigkeit, ſei es nun des Sängers

oder Spielers oder des Künstlers, der musikalische Instrumente fertigt; kurz, es verhält sich mit dem Einzeltone gerade so wie mit dem Tonmaterial überhaupt, er ist bereits Kunstproduct, welchem die Natur vorarbeitet, das aber erst durch freie Phantasiethätigkeit gewonnen wird.

§. 768.

Der Ton wird hervorgerufen durch regelmäßige Schwingungen eines 1.
elastischen Körpers. Mit der verschiedenen Geschwindigkeit, in welcher die einzelnen Schwingungen auf einander folgen, sind die Unterschiede der Höhe und Tiefe der Töne gegeben. Empfindbar wird die Höhe eines Tons im 2.
Verhältniß zu andern durch unbewußt vergleichende Auffassung der Zahl der Schwingungen, welche während seiner Dauer den Hörnerv getroffen haben, sowie durch den qualitativ verschiedenen Eindruck, welchen höhere und tiefere, aus schnellern und langsamern Schwingungen entstehende Töne auf das Gehörorgan hervorbringen. Der Höhenunterschied trennt jedoch nicht blos einzelne 3.
Töne von einander, sondern er theilt auch die ganze Tonmasse ab in verschiedene, höhere und niederere Tonlagen und Tongebiete, durch deren gegensätzliche Beziehungen zu einander zuerst ein Element charakteristischen Unterschiedes innerhalb des Tonmaterials hervortritt.

1. Die Natur kennt keine absolute Starrheit und Ruhe. Das Gleichgewicht der Theile eines Körpers kann durch äußere Einwirkung aufgehoben werden, und zwar entweder bleibend oder vorübergehend; nach geringen Störungen stellt es sich von selber wieder her: die Körper erweisen sich elastisch. Ein Anstoß von außen ist im Stande einen Körper im Innersten erbeben zu machen; die zunächst getroffenen Molekule weichen aus, kehren zurück, erhalten sich einige Zeit in dieser oscillirenden Bewegung und theilen sie zugleich den benachbarten Theilchen mit, so daß die Oscillation sich durch die Gesammtmasse des Körpers fortpflanzt, zuweilen ihn als Ganzes in sichtbare Erschütterung versetzt, ja selbst noch auf andere ihn berührende Körper sich überträgt, insbesondere auf die umgebende Luft und durch deren Vermittlung auf unser Gehörorgan; der irritirte Hörnerv schlägt die räthselhafte Brücke zwischen Außen- und Innenwelt und läßt uns jenes Erzittern als Schall vernehmen. Zum Ton veredelt sich der Schall, wenn die Schwingungen des Körpers regelmäßig erfolgen, d. h. in gleichen Zeitabschnitten, in gleichem Rhythmus sich wiederholen; erst mit dieser Regelmäßigkeit wird der Schall ein meßbares, den Eindruck einer bestimmten „Höhe" oder „Tiefe" gebendes und damit die Phantasie klar und deutlich ansprechendes Tönen, erst mit dem Eintreten der Regel, des Ebenmaßes beginnt die Musik. Je kürzer die Zeitdauer einer Schwingung, je schneller

die Gesammtbewegung ist, desto höher der Ton. Soll ein Ton dem Ohre überhaupt noch wahrnehmbar sein, so dürfen nach neuern Untersuchungen auf die Secunde nicht weniger als 8 und nicht mehr als 24000 (nach Andern 36000) Schwingungen treffen; faßlich aber, d. h. nach Tiefe und Höhe genau bestimmbar, ist der Ton nur zwischen den Grenzen von 16 Schwingungen und ungefähr 8500 Schwingungen in der Secunde (wobei unter einer Schwingung hier die doppelte Zurücklegung des kleinen Wegs verstanden ist, den die Theilchen des Körpers in abwechselnd entgegengesetzter Richtung beschreiben); das jetzt gewöhnliche Tonsystem geht über die Grenzen von 16 und 4200 nicht leicht hinaus; Zahlen, immer noch weit genug von einander entfernt, um nicht nur einer großen Zahl von Einzeltönen zwischen sich Raum, sondern auch diese Einzeltöne sich selbst wiederum zu verschiedenartigen, dem obersten und untersten klaren Tone näher oder ferner liegenden, „hohen, tiefen und mittlern" Tongebieten sich gruppiren zu lassen.

2. Die Höhenunterschiede zwischen den Einzeltönen (die Intervalle der Töne) bestimmen sich nach dem Verhältniß ihrer Schwingungsgeschwindigkeiten zu einander; dieses Verhältniß faßt (§. 762. Anm.) das Gefühl mittelst unbewußten Vergleichens auf und erhält so den bestimmten Eindruck der größern oder kleinern Distanz zwischen beiden. Anzunehmen ist übrigens, daß dieses Wahrnehmen der Höhe und Tiefe des Tons zugleich unterstützt ist durch das qualitative, dynamische Moment der verschiedenen, mehr oder weniger scharfen Einwirkung, welche das Gehörorgan von den verschiedenen Tonschwingungen erfährt. Die Alten wußten, weit richtiger als wir, nichts von „hohen und tiefen," sondern von „scharfen," akuten und „schweren" (stumpfen, dumpfen, weniger beweglichen) Tönen; in der That, „höher und tiefer" sind nur uneigentliche, auf das Liegen aller Töne in Einer stetigen Scale zwar passend hinweisende, aber doch blos bildliche, zufällige Bezeichnungen. Die schnelle Vibration des tönenden Körpers versetzt auch das Gehörorgan in eine schnellere, gereiztere, schärfer einschneidende Bewegung als die langsame (daher denn auch die „hohen" Töne auf das Nervensystem angreifender wirken als die mehr breiten, ruhigen Töne der tiefern Lagen). Bei langsamer Schwingung steht der Körper seinem Zustande der Ruhe, in welchem er tonlos ist, d. h. der Tonlosigkeit selbst noch näher, und der Ton behält daher, je „tiefer" er ist, desto mehr den Charakter geringerer Erregung der Elasticität, geringerer Schärfung des Klanges, womit auch der noch mehr materielle und elementarische, weniger distincte, dem dunkeln Tiefen vergleichbare Laut dieser Töne zusammenhängt. Je schneller aber die Schwingung, je rascher der elastische Körper aus dem Gleichgewicht seiner Theile gerissen wird, je krampfhafter er in sich zusammenzittert, desto mehr empfängt auch die Empfindung den Eindruck eines verschärften, verdünnten, sich mehr und mehr zuspitzenden

Erklingens; der hohe Ton ist eben der geschärftere und darum auch distinctere, die materielle Schwere immer mehr abstreifende, freiere, idealere, geflügeltere und darum „höher" erscheinende Ton; ja — was für Späteres von Wichtigkeit ist, — der hohe Ton ist die eigentliche Realisation des Tones, der eigentliche Gegensatz zur Tonlosigkeit, in der Reihe der hohen Töne realisirt sich in immer steigender Entschiedenheit das, was eben den Ton ausmacht, die Herauspressung des Klanges aus der an sich stummen Materie durch schnelle Erschütterung ihrer Theile, die Musik ist wesentlich Aufsteigen aus der tonlosen Tiefe zu immer schärfern oder höhern Tönen, die aufsteigende Bewegung ist eben die tonerzeugende und darum das eigentlich Lebendige, Schöpferische, sich Bewegende an der Musik, die absteigende Bewegung ist nur die Rückkehr zu geringerer Volubilität des Tons, sie ist bereits das Aufhören, das beginnende Verklingen, sie ist das Ende, wie das Aufsteigen der Anfang und der lebendige Fortgang ist. Diese Unterschiede des mehr oder weniger Scharfen fühlt die Gehörempfindung unmittelbar; wie die Töne an sich selbst verschieden sind, so ist auch ihr Eindruck an sich selbst ein verschiedener und gibt sich auch dem vergleichenden Hören von selbst als ein verschiedener zu erkennen, obwohl weiterhin Reflexion und Uebung dazu gehört, das bestimmtere Verhältniß der Stumpfheit und Schärfe (Tiefe und Höhe) zwischen einzelnen Tönen sicher wahrzunehmen.

a. Die ästhetische Bedeutung der höhern und tiefern Töne und Tonlagen für die musikalische Kunst ist schon §. 752 erörtert. Das dort Gegebene erhält nun hier eine noch genauere, aus dem Wesen der Tonerzeugung hergenommene Begründung. Die höhern, geschärftern, der materiellen Schwere entfliehenden, ideellern Töne sind es, in welchen sich die „gelöste Subjectivität" (s. d. §.) bewegt, zu denen sie aufsteigt im Jubel der Freude, wie in der ringenden, einen Ausweg suchenden Verzweiflung des Schmerzes; die höhern, distinctern, freiern Töne sind es, in welchen sich in der Regel die Melodie, die den klaren Ausdruck der Bewegtheit einer Stimmung gebende Aneinanderreihung von Tönen, bewegt, wogegen die tiefern die ruhige elementare Grundlage jenes bewegten Auf- und Absteigens, die substantielle Basis der zum Höchsten hinanstrebenden Subjectivität zu bilden haben. Wohl können in besondern Fällen auch die obern Töne die Rolle der untern übernehmen, indem die Töne der Harmonie in sie hinauf verlegt werden, während eine tiefere Stimme die Melodie übernimmt. Aber es hat dieß immer seinen speziellen Grund und kann nicht die Regel sein, es tritt dann ein, wenn die Begleitung einer Baßmelodie oder Passage es nicht anders gestattet, oder wenn der Componist in einem größern Tonstück eine Melodie abwechselnd in mannigfaltigen Tonlagen auftreten lassen will, oder erfüllt es den Zweck, einer Melodie bei ihrem ersten Erscheinen, z. B. im Anfang einer Symphonie, einen noch ruhigern,

unentwickeltern, dumpfern Charakter zu geben und sie erst, nachdem sie sich so zuvor in der dunkeln Tiefe geregt, zu ihrer eigentlichen Region der hohen und klaren Töne aufsteigen zu lassen; die Begleitung höherer Töne dient in solchen Fällen dem Bedürfniß deutlicher Harmonisirung sowie der Vorbereitung der höhern Lagen, in welche nachher die Melodie selbst emporgehoben wird. Die Melodie kann aber auch ohne eine solche Begleitung höherer Töne in tiefern Lagen erscheinen, und zwar entweder ganz ohne alle Begleitung oder mit einer noch tiefern als sie selbst es ist; hier, wo das höhere Element ganz fehlt, ist es vorzüglich der Charakter des ruhigern, gefaßtern, ahnungsvollen, feierlichen, drohenden Ernstes, oder auch bei bewegtern Tonstücken des Wühlens, Arbeitens in der Tiefe, des Ankämpfens gegen eine Gebundenheit, Schranke, Fessel, was durch diese Verlegung der Melodie in tiefere Lagen (z. B. im Uebergang zum Finale der Beethoven'schen Cmoll-Symphonie) hervorgebracht wird.

Der Begriff der Tonlage führt über zu dem der Tongebiete, d. h. der Hauptregionen oder (mit Beziehung auf einzelne in einer solchen Tonregion sich bewegende Menschenstimmen, Instrumente) der Hauptstimmen, in welche die ganze Reihe der Töne in Bezug auf Höhe und Tiefe zerfällt. Eine ansehnliche Reihe niederer Töne theilt mit dem niedersten immer noch im Ganzen den Charakter des Dumpfen, Breiten, Tiefen; dasselbe ist der Fall in den obersten Lagen und so treten zunächst zwei wesentlich verschiedene Tongebiete einander gegenüber, die tiefe und hohe Region, Baß und Sopran, jener dumpf, schwer, unbehülflicher, aber ernst, kräftig gehalten, männlich substantiell, dieser hell, leicht, fein, jugendlich weiblich, anmuthig, beweglich und weich, ebenso aber auch für das Scharfe, Durchdringende, Einschneidende wesentlich geeignet. Die Mittelregion zwischen beiden theilt sich selbst wiederum in zwei Gebiete, deren jedes den Charakter der höchsten und niedersten Region in sich auf interessante Weise vereinigt darstellt. Der Tenor ist dem Sopran gegenüber tief, dem Basse gegenüber selbst wieder Sopran mit allen Eigenschaften desselben, nur mit Ausnahme des Einschneidenden, das ihm natürlich fehlt, so daß vorzugsweise das Helle, Weiche, Freie im Verein mit Männlichkeit, aber freilich ohne die substantielle Tiefe und Kraft, an ihm hervortritt. Der Alt ist der Baß des Soprans, das Weibliche ohne das Kindlichjugendliche und Scharfe, das anmuthig Runde, Volle, das Weiche und doch Ernstere und Kräftigere. Am sprechendsten treten diese Gegensätze und Beziehungen hervor bei der Menschenstimme, bei welcher sie durch die ihnen entsprechenden Alters- und Geschlechtsunterschiede noch klarer als sie es an sich schon sind in's Licht gesetzt werden; aber auch bei den Instrumenten kehren sie wieder, so daß einerseits jedes Instrument von besonders großem Umfange eine Scala dieser charakteristischen Höhenunterschiede, oft mit ganz merkwürdiger Aenderung der

Klangfarbe, durchläuft und andererseits unter den beschränktern Instrumenten jedes vorzugsweise den Charakter der einen oder andern Tonregion eigenthümlich darstellt. Eine Beschränkung der Musik auf die eine oder andere Region, eine Ausschließung z. B. der höhern Stimmen vom Gesange, wie sie bei den Alten wenigstens Regel war, bringt in das Tonmaterial eine Einförmigkeit, welche die freie Bewegung der Musik nur hindern kann. So wenig das andere der neuesten Zeit angehörige Extrem, die unnöthige, gewaltsame und unnatürliche Hinaufschraubung des Gesangs zu schrillenden und zirpenden Hochtönen irgend zu entschuldigen ist, da der Umfang des Tonsystems, wie er früher gewöhnlich angenommen wurde, in der That einer Musik von Geist und Inhalt Raum genug verstattet, um die mannigfachsten Differenzen und Gegensätze der Tonhöhe anzuwenden: so wenig ist es zu billigen, wenn dieser Raum nicht wirklich benützt wird; erst hiemit bekommt die Musik Farbe und Contrast, Leben und Mannigfaltigkeit. Natürlich muß nicht in jedem einzelnen Tonwerke diese Verschiedenheit der Tonlagen und Tonregionen zur Anwendung kommen; es gehört zur Mannigfaltigkeit der Musikformen selbst wieder, daß es auch Stücke gebe, welche in engern Grenzen, ja in nur ganz wenigen Tönen sich bewegen, um damit Ruhe, Ansichhalten oder Aehnliches auszudrücken; aber solche Stücke können nur eine einzelne und zwar untergeordnete Art der Musik bilden, die vielmehr eben in der Gegenüberstellung, dem Wechsel, dem einander Antworten, dem zu einem Ganzen Zusammenwirken der verschiedenen Stimmgebiete ihre eigenthümliche Belebtheit, Kraft und Fülle gewinnt.

Von selbst versteht es sich, daß sowohl der Contrast als das Entsprechen und Zusammenwirken der verschiedenen Stimmen nur möglich ist, wenn die vier Tongebiete nicht beziehungslos auseinander fallen, sondern neben aller Besonderheit wiederum in einem Verhältniß der Toneinheit, des Zusammenklingens zu einander stehen; wie dieses sich bildet, zeigt der nächste Paragraph.

§. 769.

Zwischen den dem Ohre noch vernehmlichen Grenzen der Höhe und Tiefe liegt an und für sich eine unendliche Menge von Tönen, welche den Abstand zwischen beiden Endpuncten in stetiger Aufeinanderfolge, in unendlich kleinen, fließenden Unterschieden von einander ausfüllen. Aber die musikalische Phantasie, geleitet durch die natürlichen Forderungen des Gehörsinns, greift, um distincte Töne zu erhalten, aus jener unendlichen stetigen Reihe eine endliche discontinuirliche Reihe neben einander liegender höherer und niederer Tonstufen in der Art heraus, daß zwischen der tiefern und der nächstliegenden höhern Stufe zwar kleine, aber doch deutlich ansprechende Unterschiede der Lage (Intervalle) entstehen, die sich selbst wieder in weitere und engere, Ganz- und

2. Halbtöne, theilen. Innerhalb dieser Reihe, durch deren klare und gleichartige Gliederung das Reich der Töne bereits zu einem geordneten Ganzen, zum Tonsystem, erhoben ist, treten aber auf Grund des natürlichen mathematischen Verhältnisses der Töne zu einander auch noch weitere, jene Gliederung erst wahrhaft vollendende Intervallverhältnisse hervor, Verhältnisse theils der Einheit (Einstimmigkeit), theils der mehr oder weniger spezifischen Zusammengehörigkeit entfernterer Töne unter sich, das Verhältniß der Octave einer-, das der Quint, Quart und großen Terz andererseits, während den andern größern Intervallen, Sext, Septime, kleiner Terz eine gleich spezifisch ausgeprägte Beziehung ihrer Töne zu einander nicht zukommt.

1. Vom untersten bis zum obersten wahrnehmbaren Tone ließen sich, wenn man die Höhenunterschiede zwischen den Einzeltönen unendlich klein nähme, unzählige Zwischenstufen denken; es ist aber klar, daß die Unterschiede der einander nächstliegenden Töne desto unbemerkbarer und unerfaßbarer werden, je weniger sie von einander abstehen, und daß daher nicht Kleinheit, sondern eher Größe der Intervalle musikalisches Gesetz ist. Zu kleine Intervalle können weder allgemein deutlich vernommen, noch vom ausübenden Musiker leicht und sicher hervorgebracht werden; ihr Gebrauch würde allen Eindruck des Hellen, Durchsichtigen, Freien unmöglich machen; wenn die Tonreihe in eine zu große Zahl kleiner Tonstufen sich zersplittert, so sind die Nachbartöne einander zu nahe, die distantern durch zu viele Zwischenstufen von einander getrennt, sowohl der klare Unterschied als die nähere Beziehung der Töne zu einander ist aufgehoben. Manche Völker des Alterthums, auch die Griechen, haben allerdings einen Werth auf kleine Intervalle gelegt und daher neben dem Fortgang durch Ganz- und Halbtöne auch den durch Viertelstöne für schön und effectreich gehalten, die sogenannte enharmonische Tonleiter; aber eine solche Tonfolge kann doch nur eine sehr bedingte Anwendung finden, sie würde bei längerem Gebrauch wegen der Anstrengung des Unterscheidens der Intervalle, sowie wegen des Umstandes, daß die Tonreihe in so ganz kleinen Absätzen vorwärts rückte oder vielmehr schliche, auf Gehör und Phantasie theils unnatürlich spannend und überreizend wirken, theils den Eindruck einer gedehnten, unklar gedrückten und gepreßten Bewegung hervorbringen. Eine solche einerseits nervös aufregende, andererseits keinen freien und klaren Aufschwung gestattende Musik kann natürlich nur da Platz finden, wo das Bewußtsein noch nicht zu wahrer Geistigkeit und Freiheit gekommen, sondern noch mit einer sinnlichen Bestimmtheit des Fühlens behaftet ist, die auf der einen Seite heftige Erregung will, auf der andern einem trüben und dumpfen Empfinden sich nicht zu entwinden im Stande ist. Bemerkenswerth ist es in dieser Beziehung, daß dieselben Völker, welche enharmonische Tonfolgen im Gebrauche

ungerade Bewegungszahl, alſo ein in letzterer Beziehung weſentlich ver-
ſchiedenes Bewegungsverhältniß entgegentritt, ſo auch bei der Terz daſſelbe
der Fall iſt, jedoch mit dem Unterſchied, daß die Bewegungsdifferenz geringer
und daher die Diſtanz zwiſchen Prim und Terz eben nur ſo groß iſt, um
der letztern eine Mittelſtellung zwiſchen Prim und Quint anzuweiſen —
weßwegen wohl den Alten die Terz als nicht ſcharf und diſtinct genug
erſchien. — Dieſes Zuſammentreffen der acuſtiſchen Faßlichkeit und Gefällig-
keit der Intervalle mit den mathematiſchen Geſchwindigkeitsverhältniſſen iſt
gewiß nicht zufällig. In der Octav empfindet das Gefühl daſſelbe Bewe-
gungsverhältniß wie im Grundton, es hat hier die Befriedigung in beiden
Tönen eine durchaus gleichartige Erregung wiederzufinden, auf der es wie
auf einem Ruhepunct ſtillhält, wenn es ſie erreicht hat; in der Quint
findet es ſich halbwegs der Octave zu gehoben, wie der rechnende Verſtand
in der Zahl 3 die Mitte zwiſchen 2 und 4, das mit ſeiner Hälfte vermehrte
(anderthalbfache) Zwei erkennt, das nur noch ein zweites Mal mit ſeiner
Hälfte vermehrt werden darf, um die Zahl Vier zu haben; in der Terz
findet immerhin eine ähnliche Erhebung zur Quint hin ſtatt, wie in dieſer
zur Octave. Sehr einfach, mathematiſch einfacher noch als das der Terz
iſt das Zahlenverhältniß der Quart, nämlich 3:4. Die Quart iſt ver-
möge dieſes Verhältniſſes das Intervall zwiſchen der Quint (3) und der
obern Octave (4) des Grundtons (2), und ſie ſteht daher zur Quint in
engſter Beziehung, ſie füllt mit ihr zuſammen die Octavenreihe aus; aber
ſie hat doch nicht gleiche Bedeutung mit ihr; vom Grundton aus führt die
Quart nicht zur Octave hin, wie die Quint es deßwegen thut, weil die
1½fache Beſchleunigung zwiſchen der einfachen Geſchwindigkeit (Grundton)
und der verdoppelten (Octavton) in der Mitte oder mit beiden in gleicher
Reihe liegt; auch der Terz kommt ſie inſofern nicht gleich, als ſie nicht
wie dieſe vermittelnd zu einem Hauptintervall, wie die Quint, hinführt;
die Quart iſt ein ſehr natürliches, befriedigendes Intervall, aber ſie iſt von
der Prim einerſeits zu entfernt, um ſo anſprechend wie die Terz auf ſie zu
folgen, und andererſeits ihr noch zu nah, um durch ſie zur Octav empor
zuſteigen. — Weniger einfach ſind die Schwingungszahlverhältniſſe der
übrigen größern Intervalle. Bei der kleinen Terz, die in ähnlicher Weiſe
die große Terz zur Quint ergänzt, wie die Quart dieſe zur Octave, iſt das
Verhältniß 5:6, bei der großen Sext 3:5, bei der kleinen 5:8; bei der
kleinen Septime 5:9 oder (ohne leicht bemerkbaren Unterſchied des Tones)
9:16, bei der großen 8:15. Dieſen weniger einfachen Zahlenverhältniſſen
entſpricht auch die acuſtiſche Eigenthümlichkeit dieſer Intervalle. Die kleine
Terz macht, wenn ſie ſelbſtändig und nicht blos als naturgemäße Ergänzung
der großen Terz zur Quint auftritt, den Eindruck eines weniger natürlichen
und diſtincten Fortſchritts; die große und kleine Sext ſind vom Grundton

zu entlegen, als daß ſie ohne die Mittelſtufe der Quart von ihm aus leicht zu erreichen wären; die große Septime (15:8) klingt bereits wie ein Uebergang zum Octaventon (16:8), leitet aber ebendeßwegen zu ihm mit zwingender Gewalt hinüber und hat in dieſer Eigenſchaft (als „Leitton") allerdings wiederum eine beſondere Bedeutung. In ähnlicher Weiſe iſt das Gefühl auch bei der Erhebung vom Grundton zur kleinen Septime nicht beruhigt, ſondern muß nothwendig entweder zur großen und durch ſie zur Octav vollends hinauf oder zur Sert und von da weiter bis zur Quart herabgehen, um wieder zur Ruhe zu kommen. Das Zahlenverhältniß der großen Secund iſt, indem auch hier wie oben, zwei Verhältniſſe neben einander Geltung haben, entweder 9:10 (kleiner) oder 8:9 (großer Ganzton), das des großen Halbtons 15:16, des kleinen 24:25; für das Gefühl liegt die große Secund zwiſchen Prim und Terz in der Mitte als die von jener aus ſich natürlich ergebende und klar zur Terz hinüberführende Tonſtufe, ein Verhältniß, das ſich auch bei der kleinen Secund im Verhältniß zur großen wiederholt. — Gemeinſam iſt all dieſen Intervallverhältniſſen, die auf unſer Gehör den Eindruck des Natürlichen und Beſtimmten machen, daß ſie ſich durch Zahlen ausdrücken, in welchen überall 2, 3, 5 die letzten Factoren ſind. Wo verſuchsweiſe Zahlen wie 7, 11 u. ſ. w. als Factoren von Schwingungsgeſchwindigkeiten genommen werden (7:8 und dergl.), da entſtehen Tonverhältniſſe, die den Eindruck des Unklaren, Verſchwommenen machen; es muß, wie es ſcheint, wenn das Gefühl eines anſprechenden Tonintervalls entſtehen ſoll, das Verhältniß der Schwingungsgeſchwindigkeiten und der durch ſie hervorgebrachten Erregungen des Gehörorganes ein möglichſt einfaches ſein; die Verhältniſſe von 1 zu 2 (4 zu 8 u. ſ. f.), 2 zu 3 (3 zu 4 u. ſ. f.), 2 oder 3 zu 5 (4 zu 5, 5 zu 6 u. ſ. f.) ſprechen allein oder vereinigt (z. B. 4, 5, 6 = Prim, Terz, Quint) Gefühl und Geiſt an durch das einfach Proportionirte, leicht Zuſammenzuſchauende, das ſie an ſich haben. Der Geiſt ſtrebt von Natur nothwendig nach Einheit, nach einfach klarer Proportion des Verſchiedenen und vernimmt daher eine ſolche überall mit Befriedigung; am größten iſt dieſe Befriedigung bei dem Verhältniß 1:2, beim Zuſammentreffen der doppelt ſo ſtarken mit der hälftigen Erregung, indem hier der Rhythmus der Bewegung dem Grundverhältniß nach ganz identiſch iſt und jede der beiden Bewegungen auf die andere als mit ihr identiſch hin- und zurückweist; ſchon geringer, aber doch durch die leichte Vergleichbarkeit der beiderſeitigen Tempozahlen immer noch groß genug iſt die Befriedigung bei dem Verhältniß 2:3, 3:4, 8:9, 4:5, weil hier zweitheilige, gerade, und dreitheilige, ungerade Rhythmen einander gegenübertreten; weit geringer aber bei den Verhältniſſen, wo nicht 2 und 3 oder 5, ſondern zwei ungerade, 3 und 5, einander gegenüberſtehen und

die Unterſchiede der Zahlen überhaupt zu groß ſind, wie bei Serten und Septimen. Die Töne ſind Rhythmen und ſie rufen deſto mehr das befriedigende Gefühl der natürlichen Zuſammengehörigkeit hervor, je gleichartiger, je einfacher zu einander in klares Verhältniß zu ſetzen ihre Schwingungsſchnelligkeit iſt; das klarſte, am unmittelbarſten einigende, ja identificirende Verhältniß iſt das durchaus ebenmäßige der einfachen Gedoppeltheit; das nächſtklare die nicht zu große gerade Zahl gegenüberſtehend der ihr nächſten ungeraden Zahl; weniger klar zwei ungerade und noch weniger gerade und ungerade Zahlen, die numeriſch zu weit von einander abſtehen, bei dieſen hört die engere Beziehung auf, ſie werden gegen einander gleichgültig; blos beim Halbton ändert ſich dieſes wieder dadurch, daß hier (15 : 16) das Gefühl der unmittelbaren quantitativen Nähe ſich natürlich unmittelbar aufdrängt. Auf der andern Seite iſt jedoch neben der Thatſache, daß Gleichartigkeit der Schwingungsverhältniſſe befriedigt, auch ein zweites Moment nicht zu überſehen; der Geiſt will nicht nur Eintönigkeit, einfache Zuſammengehörigkeit, er weilt mit Befriedigung auf ihr und fordert ſie unbedingt, damit die Tonreihe nicht ein einheitsloſes Aggregat verhältnißloſer Töne ſei, aber er iſt trotzdem auch wieder im Einfachen, Unterſchiedsloſen unbefriedigt, er fordert nicht abſtracte, ſondern concrete Einheit, Einheit Verſchiedener, Mannigfaltigkeit, und darum findet unter den bisher betrachteten Intervallen auch noch ein zweites Werthverhältniß ſtatt; das Gefühl verlangt gebieteriſch neben den gleichartigen, abſolut klaren Intervallen auch ungleichartigere, weniger waſſerklare, es gibt dieſen, wenn es die erſtern zu oft nach einander vernehmen muß, ſogleich den Vorzug, es will nicht Quintenzirkel, ſondern nach der Quint die Quart, es fordert Ausfüllung der Octave durch die Quint, der Quint durch die Terz u. ſ. f., es iſt befriedigt durch Einheit, aber poſitiv gefällig iſt ihm nur die durch Mannigfaltigkeit ergänzte, belebte Einheit, es iſt ihm im Leeren, Einartigen nicht wohl, obwohl es ſchließlich zum Einartigen immer zurückſtrebt, um in ihm zur Ruhe zu kommen und daher z. B. den Schluß eines Tonſtücks außer im Grundton ſelbſt entweder in ſeiner Octave oder höchſtens in Terz oder Quint geſtattet, indem es eben nach Durchlaufung der concretern Intervalle zu den einfachen und klaren ſich wieder zurückwendet. Dieſe Zweiſeitigkeit des Werthverhältniſſes der Hauptintervalle wird ſich noch beſtimmter herausſtellen, wenn wir nun dazu fortgehen, die Bedeutung derſelben für die Ordnung und Gliederung des Tonſyſtems überhaupt, ſowie für die muſikaliſche Compoſition zu betrachten.

§. 770.

Durch das Octavenverhältniß theilt ſich das Tonſyſtem ab in ein Syſtem kleinerer, gleichſtimmiger, höherer und niederer Perioden; durch die andern

Hauptintervalle gliedert sich die Octave innerhalb ihrer selbst wiederum zu kleinern Abschnitten, durch welche das Verhältniß der übrigen innerhalb der Octave zu liegen kommenden Einzeltöne zu einander erst seine genauere naturgemäße Bestimmung empfängt. Zur Gliederung des Tonsystems tragen diese Intervallverhältnisse aber auch dadurch bei, daß vermöge des von der Natur fest bestimmten Charakters, der diesen Intervallen sowohl für sich als in ihrer Verbindung mit einander eigen ist, in ihnen die ersten Grundlagen zu naturgemäßer, charakteristischer, ansprechender Verbindung der Töne (zur Melodie und Harmonie) gegeben sind.

In §. 769, 1. ist darauf hingewiesen, daß die Musik vor Allem distincte Intervalle bedarf, deutlich von einander geschiedene Klänge, deren keiner ist was der andere, die Schärfe der Scheidung, der Auseinanderhaltung der einzelnen Momente ist das Erste, jeder Ton muß von seinem Nachbar so weit abliegen, daß er unmittelbar als ein von ihm schlechthin verschiedener vernommen wird, und diese Distinction muß sich durch die ganze Tonreihe nach beiden Dimensionen hin in gleicher Weise vertheilen. Allein wie schon dieß Verhältniß der Nachbartöne zu einander von der Art sein muß, daß sie sich doch auch wiederum als Klänge vernehmen lassen, die einander nicht schlechthin fremd, sondern nahe zusammengehörig, einander einfach proportionirt sind: so tritt nun auch noch das weitere Postulat ein, daß die Tonreihe nicht ein bloßes Aggregat verschiedener, heterogener, sich fliehender Töne sei, sondern vielmehr ein Ganzes, innerhalb dessen sich auch wieder eine Einheit, eine engere Zusammengehörigkeit, eine spezifische Verwandtschaft einzelner seiner Theile und Stufen darstellt. Die Tonreihe würde ein bestimmungs-, begriffs- und charakterloses Nebeneinander atomistischer Toneindrücke, wenn nicht auch auf einzelnen ihrer Puncte ein solches qualitatives Einheits- oder Verwandtschaftsverhältniß von Tönen zu einander hervorträte. Man kann sich dieß veranschaulichen, wenn man sich vorstellt, die Tonreihe stiege in lauter Ganztönen aufwärts, die so weit genommen wären, daß weder das Quinten- noch das Octavenverhältniß irgendwo sich ergäbe; in diesem Fall wäre das Resultat ein Progreß in's Unendliche, eine Reihe ohne Ende und Ziel, ohne Sinn und Zweck, eine Reihe des abstracten Unterschieds, die durchaus in beziehungslose Tonatome und Tondistanzen auseinander fiele, eine einseitige Expansion und Distraction ohne alles Einheitsband. Einheit, klare innere Beziehung und Verknüpfung, wie sie hienach erforderlich ist, kommt nun in die Tonreihe zunächst in unmittelbarster einfachster Weise durch das von der Natur an die Hand gegebene Octavenverhältniß, durch die absolute Einstimmung der Octaventöne; durch sie theilt sich die ganze Tonreihe in Octavenabschnitte, deren Anfang jedesmal durch den gleichlautenden, nur gehobenern und schärfern

Ton markirt ist; sie zerlegt sich in eine Reihe gleichartiger Perioden, welche durch die stete Wiederkehr gleicher Töne innerhalb ihrer Identität und Einheit in die Mannigfaltigkeit der Einzeltöne bringen. Die Octaveneintheilung erst gibt der Tonreihe Helligkeit, Gliederung, Bestimmtheit; sie thut der Mannigfaltigkeit keinen Eintrag, sofern ja die gleichlautenden Töne verschiedener Octaven unter sich doch immer noch differiren durch ihre verschiedene Höhe und Tiefe, aber sie stellt allerdings vorzugsweise die Einheit her, sofern durch sie die Einzeltöne in das Verhältniß der Identität unter sich gebracht werden; sie flicht alle Tonlagen, Tonregionen, Stimmen, die höchsten wie die tiefsten, zu untrennbarer Einheit gegenseitigen Entsprechens und Wiedertönens zusammen; sie reducirt die Gesammtzahl denkbarer Töne auf den kleinen Kreis der wenigen eine Octave ausfüllenden Klänge, sie macht durch diese Gliederung, welche bewirkt, daß die Einzeltöne insgesammt mehrmals durch alle Tonlagen hindurch wiederkehren, alle Töne der Reihe weit überschaulicher, weit leichter zu erkennen und nach ihrem gegenseitigen Verhältnisse zu bestimmen, als es ohne das der Fall wäre, und sie erwirkt auch dieß doch ohne Beeinträchtigung der Mannigfaltigkeit; im Gegentheil die Octaveneintheilung erzeugt selbst eine solche, indem sie Gelegenheit gibt, denselben Ton, dieselben Accorde, dieselbe Melodie die ganze Leiter höherer und niederer Regionen durchwandern, sie bald in höhern, bald in niedern Gebieten, bald einfach, bald begleitet von entsprechenden Octaventönen anderer Lagen erklingen zu lassen. Einheit also in der Mannigfaltigkeit, diese erste Bedingung einer künstlerischen Gestaltung des Tonmaterials, ist mit der Octaveneintheilung gegeben, daher die Hochhaltung der Octave in griechischer Musik und Philosophie keineswegs verwundersam sein darf; mit ihr hat die Musik bereits ein wenn auch erst sehr einfaches Element der Gliederung und Zusammengruppirung der Töne gewonnen.

Auch die übrigen Hauptintervalle des Tonsystems tragen zur Einheit und Gliederung der Töne bei, auch sie sind für das Ohr, weil sie ein einfaches und doch bestimmtes Verhältniß gegenseitigen Entsprechens verschiedener Klänge darstellen, gleichsam Einschnitte in die Klangreihe, durch welche eine natürliche, von selbst ansprechende, klare Systematik in's Ganze gebracht wird. Aber so einfach, so unmittelbar wie die Octave, sind diese Intervalle nicht, sie bringen ebenso sehr auch Mannigfaltigkeit in's Tonganze, sie stellen concretere Tonverhältnisse dar, neben denen das Octavenverhältniß als ein abstractes, leeres, eintöniges erscheint. Die Musik bedarf auch noch weitere Tonverhältnisse, durch welche die Klänge sich wiederum zu kleinern, in sich abgeschlossenen Reihen von bestimmter Größe und bestimmtem Charakter gruppiren; es ist ein Bedürfniß, innerhalb der Octave selbst doch nicht blos einen ganz gleichförmigen, unterschiedslosen Fortgang der die Reihe ausfüllenden Töne, sondern einen gegliederten Fortschritt zu haben, in welchem

ſich das ſchon der Octave zu Grund liegende Gruppirungsgeſetz nur in anderer, ſpezifiſcherer Weiſe wiederholt. Wie die Octave den Abſchluß einer Tonreihe und zugleich den Anfang einer neuen der vorhergehenden entſprechenden bildet, ſo ergibt ſich innerhalb ihrer ein ähnlicher Abſchnitt durch die Quint. Die Quint iſt zwar nicht gleich der Octave ein Knotenpunct, welcher Abſchluß und Anfang in ſich vereinigte, aber ſie iſt entſchieden der Anfangspunct der neuen mit ihr beginnenden Reihe, von welchem aus, wenn er einmal erreicht iſt, der weitere Fortgang (bis zur Octave) ganz wie von ſelbſt gegeben erſcheint, ſo daß durch ſie das Ganze in zwei kleinere gleichartige Reihen geſondert iſt. Die Quint iſt jedoch durch dieſe ihre zur Octave hinleitende Stellung auch der Ton, auf welchen das Ohr beim Sprung von einer Octave zur andern von ſelbſt wie auf eine den Uebergang erleichternde Brücke zwiſchen beiden verfällt; ſie iſt daher ſo oft der Mittelton, durch den die Muſik, wenn ſie möglichſt einfach und doch nicht ohne alle Vermittlung von einer Octave zur andern übergehen will, dieſen Uebergang bewerkſtelligt, und zwar ſowohl aufſteigend, als insbeſondere abſteigend, wie namentlich am Schluß der Tonſtücke, wo die einfache Rückkehr zu einer tiefern Octave des Grundtons ſo häufig mittelſt Durchgangs des Baſſes durch die Quinte geſchieht. Ebenſo iſt die Quint oder Dominant auch da, wo es ſich nicht um den Uebergang von einer Octave zur andern handelt, (meiſt von unten her, als untere Quint, wo ſie dem Grundton näher liegt, oft aber auch mit guter, lebendiger Wirkung von oben her) der natürliche Vorton des Grundtons der Octave, der Vorbereitungston, von welchem man zum Grundton (oder auch zu ſeiner Terz) aufſteigt, welchen man dieſem voranſchickt, wenn das Tonwerk nicht unmittelbar mit ihm ſelbſt, nicht uneingeleitet beginnen ſoll. Desgleichen iſt ſie ſonſt ein vielgebrauchtes Intervall, das ſich z. B. wegen ſeiner engen Beziehung zum Grundton und wegen ſeiner Mittelſtellung in der Octave nicht blos zur Einleitung, ſondern auch zum eigentlichen, definitiven Anfang eines Tonſtücks ſehr gut eignet, indem das alsbaldige Einſetzen auf der Quint ſtatt auf dem zunächſt erwarteten tiefern Grundton einerſeits uns über den Grundton des Ganzen nicht im Geringſten unklar läßt, andererſeits aber doch einen eigenthümlichen Eindruck des Gehobenen und Schwunghaften, oder des Leichten und Friſchen, des Hineintretens, des Sprungs in mediam rem hervorbringt (z. B. Terzett und Menuett im erſten Finale von Don Juan, Terzett im zweiten Act u. ſ.). Zum Schluſſe eignet ſich die Quint eben wegen ihres Uebergangscharakters weniger, ſie kann aber auch hier von großer Wirkung ſein, wenn eben dieß beabſichtigt wird, dem Schluß den Charakter des Nichtabſchließenwollens, des Ungelösten, Schwebenden, Ahnenden, Fernes Andeutenden zu geben (wie im Geſang des Gouverneurs vor der Kirchhofſcene).

Verwandt mit der Quint, aber zugleich wieder von besonderer Bedeutung, ist zunächst die (große) Terz. Sie eröffnet zwar nicht eine neue Reihe wie die Quint, sie gliedert die Reihe nicht direct, sondern blos mittelbar durch die ihr zukommende Wichtigkeit, in Folge welcher sie eine wesentliche Tonstufe der normalen Tonreihe ist und ihr nicht fehlen darf. Ihre Hauptbedeutung ist eine ausfüllende; sie bietet eine nicht nur erleichternde, sondern eine wesentlich befriedigende, ja unentbehrliche Mittelstufe dar für den Uebergang von Prim zu Quint, der an sich bei aller Natürlichkeit, die wir ihm zuerkennen müssen, eben doch, wenn gleich weit weniger als der von Octave zu Octave, immer noch ein Sprung ist und bleibt. Die Terz erst gewährt beim Auf- und Abgehen auf den Hauptintervallen der Tonreihe eine wahrhaft concrete Vermittlung; während bei längerem Auf- und Absteigen blos auf Grundton und Dominante doch wieder eine allzu einfache, einförmige, nichtssagende, leere, unnatürlich hüpfende Tonfolge entsteht, so wird dagegen durch Hinzunahme der Terz dieses Auf- und Absteigen ein zwar auch noch ganz simples und klares, aber doch zugleich natürlich vermitteltes, volllautendes, nirgends eine Lücke fühlen lassendes Auf- und Abwärtssichbewegen, das ebendarum an sich selbst bereits musikalisch schön, bereits vollkommen ansprechender Wohllaut, das erste wohllautende Intervallverhältniß ist; wie die Octave, so ist auch die Quinte immer noch ein gar zu einfaches Tonverhältniß, Octav und Quint sind natürlich, aber sie sind nicht concret genug; concret wird alle Musik erst mit dem Terzintervall. Die große Terz steht aber auch, von dieser ihrer vermittelnden Bedeutung abgesehen, namentlich zum Grundton in einer Beziehung, die sie nicht minder wichtig macht. Es kann zwar mit ihr, wenn sie in die untere Octave verlegt ist, nicht so treffend wie mit der Dominante der Grundton von unten her eingeleitet werden, weil nur die Dominante unmittelbar und bestimmt auf den Hauptton gebieterisch hinweist. Wohl aber kann die Terz von oben her dem Grundton vorangeschickt oder mit ihr geradezu sowohl angefangen als geschlossen werden. Der Anfang mit der Terz macht einen ähnlichen, nur natürlichern und ruhigern Eindruck wie der mit der Quint, den Eindruck, daß man alsbald auf einen höhern Punct, als man eigentlich erwartete, gehoben wird, also wieder den des Freien, des Gehobenen, des nachdrücklich Hervortretenden; am Schluß hat auch sie, jedoch mit demselben Unterschied von der Quint wie vorhin und daher weit häufiger als diese anwendbar, die Wirkung des Nichtabschließenden, weniger Bestimmten, des Schwebenden, romantisch Verklingenden, Sehnsuchts- und Erwartungsvollen, des Hinausweisens in unbestimmte Fernen, es ist ein Schluß und ist doch keiner, es ist ein Stillhalten auf einer Stufe, die zur Höhe emporführt, von welcher es uns nach oben zieht und auf der wir doch wider Willen fest-

gehalten werden und nun gleichsam verwundert uns umschauen nach einem Höhern und Fernern, das uns in Aussicht gestellt und doch nicht wirklich geboten wird. — Die übrigen Intervalle haben für sich nicht mehr gleiche Wichtigkeit wie die eben besprochenen. Die aufsteigende Quart mit der Sext zusammen füllt den Zwischenraum zwischen den Octaventönen wohl auch in befriedigender (concreter), aber nicht in unmittelbar erwarteter Weise aus; Terz und Quint können durch nichts Anderes ersetzt werden, man fühlt namentlich den Fortgang vom Grundton zur Quart als zu weit vorgeschoben, als eine nicht natürliche Distraction, die Tonfolge 1 4 6 8 treibt mit Gewalt zu 1 3 5 8 zurück. Die Quart wird zwar sowohl nach der großen als nach der kleinen Terz unbedingt erwartet, weil sie acustisch ein Hauptintervall ist, und sie ist so der natürlichste Schlußstein der ersten Hälfte der Octave, der natürliche Vorton der Quint, der so mit dieser zusammen die Octave in ihre zwei Hälften abtheilt; aber sonst fehlt ihr die tief eingreifende Bedeutung der letztern; sie theilt diese Bedeutung nur da, wo sie als tiefere Octave der Quint unter dem Grundtone als dessen hinabverlegte Dominante liegt und so nicht blos im Quart-, sondern zugleich im Quintverhältniß zu ihm sich befindet.

Ganz vollständig kann die Bedeutung der verschiedenen Haupt- und Nebenintervalle natürlich erst bei der Lehre von der Harmonie hervortreten, wo sie nicht mehr blos als Nach-, sondern auch als zusammentönendes Neben- und Ineinander betrachtet werden. Indeß ist es schon hier am Platze, vorläufig darauf hinzuweisen, daß auch harmonisch betrachtet das Verhältniß der Intervalle unter sich ganz dieselben Resultate ergibt. Die Octave dient der Musik da, wo es eben um die absolute Einstimmigkeit zu thun ist; sie kann in solchen Fällen gerade durch diese reine Einfachheit, durch die Beseitigung aller vermittelnden, ausfüllenden, wohlthuenden Zwischenstufen, durch die Leere, die sie zu empfinden gibt, groß, erhaben, hohl, unheimlich, geisterhaft wirken. Der Monotonie des Octaveneinklangs tritt zunächst entgegen das Zusammentönen von Grundton und Dominante; aber gerade da zeigt es sich, daß doch erst mit der Terz Vermittlung, Vollstimmigkeit gegeben ist. Grundton und Quint zusammen erregen das Gefühl einer unausgefüllten, traurigen, unbehaglichen, schreienden Leere, wogegen die Terz schon für sich mit dem Grundton einen befriedigenden Zusammenklang bildet. Der Haupt- und Grundaccord, der durchaus voll anspricht, ist aber erst Grundton Terz Quint zusammen oder auch noch vermehrt mit der obern Octave; mit ihm ist der Urtypus, das concrete Urbild aller Harmonie gegeben. Anders verhält es sich dann gleich wieder mit 1 4 6 8; dieser Accord könnte nicht wie 1 3 5 8 gut für sich allein, z. B. als Accord eines harmonisch gestimmten Glockengeläutes, bestehen, er befriedigt für sich nicht trotz allen Wohlklangs, er führt nothwendig zurück

zu 1 3 5 8, indem nur dieser den Eindruck vollkommenen Zusammengehörens und natürlichen Aufeinanderfolgens, Entsprechens und Zusammenklingens der Töne, aus denen er besteht, hervorzubringen vermag.

§. 771.

1. Das Tonsystem gestaltet sich zur **Tonleiter**, wenn unter Zugrundlegung seiner Eintheilung in Octavenabschnitte der Zwischenraum zwischen den Octaventönen stetig durch eine Reihenfolge neben einander liegender Töne ausgefüllt wird. Diese Reihenfolge kann von verschiedener Art und verschiedenem Charakter sein je nach der verschiedenen Stellung, welche den Halb- und Ganztönen innerhalb der Reihe angewiesen, und je nach der verschiedenen Eigenthümlichkeit, welche eben durch diese verschiedene Stellung dem ganzen Fortgange aufgeprägt wird. Der Hauptunterschied ist der zwischen **Dur- und Molltonleiter**; in der erstern ist der Fortgang vorherrschend ein den Charakter freien ungehemmten Fortschritts an sich tragender Fortgang durch Ganztöne, indem in ihr die Halbtöne so gelegt sind, daß sie nur die Stellung von Uebergangs- und Schlußtönen an einzelnen Hauptabschnitten der Leiter einnehmen; in der Molltonleiter
2. dagegen findet das Umgekehrte statt. Das Prinzip des Fortgangs durch Halbtöne ist rein durchgeführt in der **chromatischen Leiter**, welche aber hiedurch die charakteristischen Verhältnisse der Hauptintervalle verwischt und daher nur untergeordnete Bedeutung ansprechen kann.

1. Streng genommen sollte am Anfang des §. gesagt sein, das Tonsystem gestalte sich zur Tonleiter, wenn unter Zugrundlegung der Eintheilung des Tonsystems in Octavenabschnitte und der Octave in die zwei durch die Dominante gegebenen Octavenhälften der Zwischenraum zwischen Prim und Octav, sowie zwischen beiden und der Dominante stetig (also eben leiterförmig) durch Töne ausgefüllt wird. Mit der Abscheidung des Tonsystems in Octaven, mit dem Herausgreifen der Octavenperiode aus der ganzen Tonreihe ist die Gestaltung der Tonfolge eben an das Octavverhältniß gebunden, muß nach ihm sich richten, und so entsteht die Aufgabe, die zwischen Grundton und Octav liegenden Einzeltöne in der Art zu bilden und zu ordnen, daß ihr Fortgang einerseits den Zwischenraum in stetiger und gefälliger Mannigfaltigkeit ausfülle, andererseits in natürlicher Weise wieder zum Grundton (in der Octave), dessen Wiederkehr das Gefühl erwartet, hinführe. Soll dieß geschehen, so kann natürlich das Hauptintervall, die Dominante, in der Leiter nicht fehlen, indem mit ihr ein ebenso gefälliges als den Uebergang von Prim zur Octave wesentlich vermittelndes Tonelement verloren gienge; ist aber einmal die Dominante in der Leiter, so zerfällt diese durch sie in zwei Abschnitte, weil mit dem Eintreten der Dominante das Gefühl,

eben mit ihr die Region der Prim ſchon verlaſſen zu haben und aus ihr in die der Octave übergeſchritten zu ſein, ſich von ſelbſt einſtellt. Es handelt ſich alſo genau geſprochen nicht mehr um Ausfüllung der Octavenreihe, ſondern um Ausfüllung dieſer zwei Abſchnitte vor und nach der Dominante. Die Ausfüllung — dieſe Bemerkung iſt nothwendig voranzuſtellen — geſchieht, weil nach §. 768, 2. die aufſteigende Bewegung die maßgebende ſein muß, von unten her, oder ſie geſchieht ſo, daß der den Geſetzen des Gefühls und der Phantaſie entſprechende Tonfortgang, durch den dieſe Ausfüllung zu Stande kommen ſoll, von unten nach oben zu verwirklicht wird. Dieſer Fortgang iſt nun zunächſt mittelſt Ganztönen zu machen, da dieß einmal der natürliche, der einzig leichte, freie, klare Fortgang iſt. Aber Ganztöne allein können darin doch nicht vorkommen, da in dieſem Falle, wie eine einfache Rechnung mit den Intervallzahlen zeigt, weder von der Prim aus die Dominante, noch von dieſer aus die Octave zu erreichen wäre; Halbtöne ſind alſo nothwendig und zudem der Mannigfaltigkeit wegen wünſchenswerth; es fragt ſich nur, wie ſie geſtellt werden, und es iſt für den ganzen Charakter der Tonfolge entſcheidend, wie dieß geſchieht. Werden ſie — dieß iſt das Erſte, worauf es ankommt — ſo geſtellt, daß in beiden Abſchnitten der Tonreihe eine größere Periode von Ganztönen erhalten bleibt, ſo herrſcht natürlich in der ganzen Reihenfolge der Charakter der Bewegung durch Ganztöne vor; werden ſie aber ſo geſtellt, daß die Ganztonbewegung nach kurzer Dauer ſogleich von der Halbtonbewegung unterbrochen wird, ſo iſt der Eindruck des Ganzen der einer durch die Halbtonbewegung immer wieder aufgehobenen und durchbrochenen Ganztonbewegung, alſo — weil dieſes den Normalverlauf durchbrechende Element eben als ſolches vorzugsweiſe hervortritt — eines Vorherrſchens der Halbtonbewegung. Ferner: werden die Halbtöne ſo geſtellt, daß ſie erſt am Schluß der beiden Abſchnitte der Octave ſtehen, ſo ordnen ſie ſich auch hiemit den Ganztönen als bloße Uebergangs- oder Schlußtöne unter und tragen andererſeits auch zur Leichtigkeit, Klarheit, Gefälligkeit der ganzen Leiter bei, weil gerade am Schluſſe ein kleineres Intervall, ein ſtetigerer Uebergang gefordert iſt, damit das zu Ende Gehen, das nicht mehr weiter Wollen der Bewegung klar hervortrete, die Bewegung gefällig ſich abrunde und ausklinge; werden die Halbtöne aber ſo geſtellt, daß ſie ſchon in der Mitte oder gar am Anfang der Leiter, ſowie ihrer einzelnen Abſchnitte ſtehen, ſo erhalten ſie vorwiegende Bedeutung und geben zudem der ganzen Leiterbewegung einen ſchwerfälligern, dunklern, trübern Charakter, weil ihr paſſende Schlüſſe fehlen. Dieß ſind die Momente, auf welchen die Unterſchiede der Haupttonleitern und namentlich des Dur und Moll beruhen. Die *Durtonleiter* iſt diejenige, in welcher die Ganztonbewegung vorherrſcht und zugleich die befriedigendſten Schlußformen gegeben ſind. Zu Anfang

beider Hälften haben wir zwei Perioden von Ganztönen, eine zweimalige Fortschreitung durch Ganztöne (c zu d, d zu e, g zu a, a zu h); der eine Halbton schließt befriedigend das Ganze (h zu c); der zweite steht nicht, wie man etwa erwarten könnte und wie es in der sog. lydischen Tonart wirklich der Fall ist, vor der Quint (vor g), sondern er steht richtiger eine Stufe weiter zurück, zwischen Terz und Quart; er schließt diese letztere eng an die Terz an, er faßt die Quart mit der Terz und durch sie mit dem ersten Abschnitt der Octave überhaupt eng zusammen, während er sie von der Quint durch den so entstehenden Ganzton (f zu g) abtrennt; er bildet so aus Prim Secund Terz Quart Eine Periode, was ganz richtig ist, weil mit der Quint ja selbst schon eine zweite beginnt, er stellt die Quint nach dieser Seite selbständig hin und weist sie der zweiten Octavhälfte zu, der sie an sich schon angehört und die ohne sie (d. h. wenn die Quint z. B. durch die übermäßige Quart fis zur ersten Hälfte gezogen würde) zu klein ausfiele; er macht also durch seine Stellung die beiden Hälften symmetrisch, und er muß diese Stellung außerdem auch deswegen haben, weil sonst der Tonleiter das natürliche Intervall der einfachen Quart verloren gehen oder ein Widerstreit der Scala mit den Intervallverhältnissen sowie mit den auf diese gebauten Harmonieverhältnissen entstehen, die Scala eine übermäßige Quart haben, die Harmonie aber deßungeachtet auf der einfachen Quart bestehen würde. So aber wird durch diese Stellung des Halbtons der erste Abschnitt der Octave (c—f) zu einer für sich stehenden, von der zweiten deutlich geschiedenen und zugleich zu einer in sich selbst vollkommen abgerundeten, die Momente des Anfangs, Fortgangs und Abschlusses in sich vollständig vereinigenden eigenen Periode abgeschlossen, welche eben hiedurch auf die zweite, nach demselben Gesetze gegliederte Periode (g—c) vorbereitend hinweist und mit ihr zusammen der Durscala den Charakter eines symmetrisch periodischgegliederten Ganzen verleiht. Einfaches, entschiedenes Vorwärtsgehen oder Aufsteigen, verbunden mit wohlgefälligen Halt- und Schlußpuncten und schöner Periodicität des Ganzen ist so in Folge der hier angenommenen Stellung der Halbtöne Charakter der Durleiter, um deß willen sie als die natürlichste, heiterkräftige und schlechthin befriedigende Tonfolge erscheint. Auch bei absteigender Bewegung bleibt dieser Charakter, obwohl er in ihr nicht so scharf hervortritt; auch hier schlüpft die Bewegung über die Halbtöne, die ja hier nicht als Hemmung eines Aufstrebens, sondern nur als den Uebergang zu tiefern Tönen vermittelnde und erleichternde Zwischenglieder gefühlt werden können, leicht hinweg, und es scheint namentlich darin eine Befriedigung zu liegen, daß durch den Beginn mit der dem Octavton ganz nahe liegenden großen Septime dem Herabgehen sogleich der Typus des Bleibens in der Scala eben dieses Tones, aus welchem sich die Tonbewegung mittelst des Halbtons der Septime gleichsam

unmittelbar loswickelt, aufgedrückt wird. Zugleich hat die Durleiter namentlich den Vorzug der großen Terz, des natürlichen, wohlklingenden Mittelglieds zwischen der Prim und den höhern Intervallen. — Ganz anders die Molltonleiter. In ihr wird gerade das Intervall der großen Terz und ebenso das der großen Sext aufgehoben; der hier schon nach der zweiten Stufe und dem entsprechend nach der Dominante (die bleiben muß) eintretende Halbton wirkt hemmend, erschwerend, von der geradlinigen Bewegung ablenkend; nach oben zu fehlt es der Mollbewegung, sofern sie auf die kleine Sext eigentlich die kleine Septime folgen lassen muß, an dem Moment der Zuspitzung und des leichten Schlusses durch die große Septime, sie schließt eigentlich ohne Schluß und damit in so unerträglicher Weise, daß man für die aufsteigende Mollleiter aus der Durleiter die große Septime entweder allein (as h) oder zu ihr noch die große Sext (a h) entlehnen und so entweder das Prinzip des sprunglosen Fortgangs durch einfache Ganztöne oder den Mollcharakter preisgeben muß, jedenfalls aber nur im Absteigen eine reine Mollleiter zu Tage kommt. Sehr abweichend ist auch die Gestaltung der Octave, die durch die Stellung der Halbtöne in der Mollleiter hervorgebracht wird. Die klare, ebenmäßige Gliederung, die scharfe Zweitheilung der Durscala ist verschwunden; die Halbtöne stehen nicht mehr an den natürlichen Halt- und Endpuncten, sie kommen zu früh, sie bilden keine Schlußcäsuren wie in Dur, sie sind nicht mehr Schluß-, sondern blos Bindetöne, welche durch die Bedeutung, mit der sie in der Mollleiter hervortreten, allerdings dieser Scala den Charakter eines weniger scharf gegliederten, stetigern, schleifendern und damit „weichern," ebendamit aber etwas vom Verschwommenen und Schleppenden an sich tragenden Fortgangs aufdrücken. Nicht zu verkennen ist übrigens, daß in absteigender Bewegung die Mollleiter doch natürlicher erscheint als in aufsteigender; die absteigende Bewegung fordert weniger Schwung und Fortschritt, daher hier die Mollbewegung weniger fremdartig für unser Gefühl ist, und zudem hat die absteigende Mollleiter den großen Vorzug vor der aufsteigenden, daß der unnatürliche Schluß der letztern nach oben und die ebenso unnatürliche Correction desselben durch Durtöne wegfällt.

Neben Dur und Moll lassen sich natürlich auch noch weitere Tonleitern denken, dergleichen wir im Alterthum und Mittelalter wirklich im Gebrauche finden. Während die sog. ionische mittelalterliche Tonart unser Dur ist, weicht die sog. lydische (F) dadurch von ihm ab, daß der erste Halbton der Scala erst vor die Quint fällt (f g a h c); diese Stellung hebt die schöne Gliederung der Octave auf, sie gibt zwar der aufsteigenden Leiter den nicht ungefälligen Charakter unaufhaltsam ohne Ruhepunct aufstrebenden Fortschritts, aber sie verunstaltet die absteigende Leiter, macht sie irrationell, indem in dem Halbton zwischen c und h durch die enge Ver-

bindung dieſer beiden Töne die Bewegung in die Leiter der Dominante C überſchweift (nach demſelben Geſetz, wie vorher f e die Leiter F ankündigt) und dann doch wiederum ſchwerfällig in F zurückſinkt. Das Mixolydiſche (G) iſt Dur mit kleiner Septime; es fehlt ihm hiemit, wenn ſein Charakter rein feſtgehalten wird, für Melodie und Harmonie der Leitton, der namentlich zu einem befriedigenden Schluſſe eines ganzen Tonſtücks (z. B. fis g) und ebenſo zu präciſer Verknüpfung weſentlicher Accorde (z. B. d fis a c, d g h) unentbehrlich iſt, daher ſchwebende Unbeſtimmtheit und (wie auch bei den meiſten andern) eine Ungelenkigkeit der Tonverknüpfung der Charakter dieſer Tonreihe iſt. Während die äoliſche Weiſe (A) mit unſerem abſteigenden Moll identiſch iſt, weicht die doriſche (D) darin von ihm ab, daß ſie zwar die kleine Terz (f), aber die große Sext (h) und kleine Septime (c) hat, alſo das kräftige Dur und das trübere Moll in ſich gewiſſermaßen vereinigt; die phrygiſche endlich (E) iſt das gerade umgekehrte Dur, indem hier die Halbtöne (f, c) nach der erſten und fünften Stufe kommen, wie in Dur vor der letzten und nach der dritten; ſie iſt das extrem gewordene Moll, ſie hat nicht nur deſſen Intervalle, kleine Terz und kleine Sext, ſondern ſie hat vollends ganz den Charakter der Halbtonbewegung, indem die aufſteigende Bewegung gleich mit dieſer beginnt und ebenſo die abſteigende mit ihr (f e) ſchließt, ſo daß aufwärts die Bewegung gleich von vorn herein bedeutſam gehemmt und zurückgehalten erſcheint, abwärts aber der Schluß wegen des auf den Grundton drückenden Halbtons ganz beſonders ſchwer wird und damit gleichfalls den Charakter eines Ungewöhnlichen, Bedeutſamen, eines auf die Seele drückenden Geheimniſſes, einer noch nicht gelösten Spannung erhält. Es geht aus der gegebenen Ueberſicht hervor, daß dieſe Nebenſcalen nicht ohne Eigenthümlichkeit ſind, die dieſelben für den Ausdruck gewiſſer beſonderer Stimmungen und Bewegungen jederzeit geeignet machen kann, daher ſie auch in der modernen Muſik hie und da zur Anwendung kommen; aber ſie haben doch unſern Dur- und Molltonweiſen gegenüber zu wenig natürlichen, fließenden Fortgang und Schluß, ſie ſind größtentheils nicht reiner, ſondern gemiſchter Gattung, ſie haben trotz des Bedeutſamen keine klar, weich und gefällig ſich gliedernde Tonfolge, ſondern aus allen dieſen Urſachen etwas Schwebendes, Nebelhaftes, Unaufgelöstes und doch zugleich Hartes, das oft wohl an ſeinem Orte iſt, im Ganzen aber dieſe Tonleitergattungen hinter dem wohlproportionirten Dur und dem jedenfalls weichen, nicht gar zu ſchweren und düſtern Moll immer mehr zurückgedrängt hat. Genauer wäre die Unvollkommenheit und namentlich die Ungelenkigkeit dieſer Nebentonleitern nur nachzuweiſen, wenn man zugleich auf die Art und Weiſe näher einginge, wie ſich in ihnen die einzelnen für den Fortgang eines mehrſtimmigen Tonſtücks nothwendigen Hauptaccorde geſtalten; aber der Gegenſtand iſt zu ſpeziell, als daß er hier behandelt werden könnte.

a. Die chromatiſche Leiter, die ſich in Halbtönen auf- und abwärts bewegt, kann der in Ganz- und Halbtönen gehenden, „diatoniſchen" gegenüber nur eine Nebenart ſein. Sie iſt theils zu indifferent, weil in ihr Alles gleich iſt und namentlich die Intervallverhältniſſe ſich ganz verwiſchen, theils nicht von freier und rüſtiger Bewegung; es drängt ſich in ihr Alles zuſammen, will nicht recht auseinander; es iſt eine Linie, die ſich fortwährend in kleinſten Windungen ſchlängelt, ohne je auch zu einer einfach decidirten geradausgehenden Bewegung zu kommen; es iſt die abſtracte Leiter, die das Prinzip der Continuität übertreibt, die nur kleine, gleich zugemeſſene Schritte machen will. Natürlich kann die chromatiſche Leiter ebendarum für gewiſſe Zwecke ſehr bezeichnend und wirkſam ſein. Das einerſeits nicht recht von der Stelle wollende, andererſeits trotz des erſchwerten Fortgangs unaufhaltſam vor ſich gehende Fortrücken, Fortdrücken und Fortſchieben eignet ſich trefflich, ein langſames Austönen einer innigen, von ſich ſelbſt nur mit Mühe, mit Bedacht loskommenden Empfindung (ſo am Schluß des zweiten Satzes des Beethoven'ſchen Septetts), oder ein gewaltſames, dringliches Hinausſtreben zu einem Abſchluß, oder ein mächtiges Herandringen eines Affectes, einer Seelenbewegung, auch Verwunderung, die nicht recht von der Stelle kommt, Furcht, die ſich nicht zu rühren wagt, auszudrücken (wie z. B. im Sertett des Don Juan das Chromatiſche in mehrfachen Beziehungen dieſer Art angewandt iſt). Außerdem aber kann die chromatiſche Leiter, für ſich oder mit der diatoniſchen combinirt, wegen ihrer Kleintheiligkeit auch den mehr formellen Eindruck des Zierlichen, Feinen, des zierlich Fortfließenden und Fortrollenden hervorbringen; nach dieſer Seite, als figurirendes, ornamentiſches Element, hat ſie namentlich für die Inſtrumentalmuſik Bedeutung, welche um der Formenmannigfaltigkeit willen, die ihr Geſetz iſt, nicht immer auf die diatoniſche Leiter oder Melodie ſich beſchränken kann. Die chromatiſche Tonleiter iſt vollſtändiger als die diatoniſche, ſie enthält alle überhaupt zur Anwendung kommenden Töne, ſie iſt das ganz in ſeine kleinſten Theile zerlegte Tonſyſtem, das Tonſyſtem als abſtracte, unterſchiedsloſe, aber überall ſtetig in ſich zuſammengehaltene, ihre Glieder wie an einer Perlenſchnur engſt aneinander reihende Tonfolge; darin liegt ſowohl ihre Einſeitigkeit als ihre Eigenthümlichkeit.

§. 772.

Der innere Unterſchied des Dur und Moll iſt ſo weſentlich, daß jede der beiden Tonweiſen eine eigene Art von Tonſyſtem, ein eigenes Tongeſchlecht, begründet. Beide Tongeſchlechter haben ihre Berechtigung und charakteriſtiſche Bedeutung; aber Dur iſt nicht nur das kräftigere und freiere, ſondern auch das einfachere, naturgemäßere, einer weit umfaſſendern Anwendung fähige

Tongeſchlecht, während Moll in Folge ſeines gedämpften, gedrückten Charakters den Typus abſtracter, rein in ſich und in ihre Zuſtände verſenkter Subjectivität repräſentirt und ebendarum ſelbſt eine individuellere, beſchränktere Form iſt.

Der Unterſchied von Dur und Moll erſtreckt ſich natürlich nicht blos auf die Leiter und nicht blos auf die Hauptintervalle in ihrem Nacheinander, ſondern auch auf ſie in ihrem Zugleich oder auf die Accorde; Moll hat vor Allem, was hier vorausgenommen werden muß, den Grundaccord aller Harmonie, den Dreiklang auf den Grundton der Leiter (1 3 5), deßgleichen den Dreiklang auf der Quart mit der kleinen Terz, ſo daß ſchon hiedurch auch der Harmonie des Moll das Gepräge des Zurückgehaltenen, Gedämpften, Herabgeſtimmten, obwohl damit auch einer gewiſſen Bedeutſamkeit aufgedrückt wird, die eben in der Verſchiebung der Harmonie, in der Abweichung von dem gewöhnlichen und natürlichen Stimmungsausdruck unmittelbar gegeben iſt. Dur und Moll ſind daher völlig verſchiedene Tongeſchlechter, ſo verſchieden wie Licht und Dämmerung, frohe Kraft und gedrückte Weichheit oder Wehmuth, worüber ſchon in §. 753 das Genauere ausgeſprochen iſt. In dem dort Geſagten iſt bereits angedeutet, daß Moll nicht gerade blos das Traurige, Weiche, ſondern überhaupt das „Verhüllte“ der Stimmung iſt, das Verſenktſein des Subjects in eine Stimmung, der es ſich nicht zu entwinden vermag, durch die es gebunden, an einfach freiem und kräftigem Heraustreten aus ſich gehindert iſt. Moll repräſentirt das durch irgend etwas in ſich zurückgeworfene, nicht frei in die Welt ſchauende, in ſich gekehrte, mit etwas kämpfende Subject; es iſt ebendamit abſtract ſubjectiv, es iſt nicht das der Objectivität geöffnete, ſondern unfrei in ſich reflectirte, zurückgedrängte Gefühl, es iſt das Gefühl in einſeitiger Subjectivität. In Dur klingt nicht von vornherein eine beſondere Stimmung an, es iſt Gefühl, Erregung überhaupt, die ihren beſtimmtern Inhalt erſt durch den Charakter des einzelnen Tonwerks erhält; aus Moll aber tönt gleich mit dem erſten Klange dieß Subjective der Stimmung heraus, es ſagt uns alsbald, daß wir das Subject vor uns haben als von einer beſondern Stimmung befangen, beherrſcht, gepreßt, und ſo tritt denn zugleich überhaupt das Subjective, das Empfinden als ſolches in Moll ſpezifiſch hervor. Hierin liegt nun ſowohl ſeine Berechtigung als ſeine untergeordnete Stellung. Die Muſik wäre nicht Muſik, nicht Kunſt der Empfindung, wenn ſie nicht auch Mittel hätte, die Empfindung in ihrer Macht über das Ich, das Subject als rein in ſich ſelbſt und ſein Fühlen verſenkt darzuſtellen; bloßes Dur wäre, wie alles einfach Schöne, zu farblos, zu klar; die helle Färbung fordert als Complement die dunkle, wenn ſie nicht eintönig und fade werden will; kurz es muß auch Darſtellungen geben, in welchen der einfach leichte, freie Gang der Muſik, wie ihn Dur repräſentirt, verſtellt, verſchoben,

erſchwert und zurückgehalten wird durch Mollaccorde, Mollintervalle, Molltonarten, damit dieſem Gegenſatze gegenüber das Dur in ſeiner Naturwahrheit und ſchönen Helligkeit wiederum um ſo beſtimmter hervortrete. Auch die dem Moll verwandten Nebentonarten haben daran ihr Recht, auch ſie haben in Folge ihrer gedämpften Accorde das Helldunkel, das man auch zu ſehen begehrt, um an der Sonnenklarheit des Lichtes nicht zu ermüden. Das Moll tritt mit Recht überall ein, wo es gilt, entweder überhaupt eine beengende, beklemmende Stimmung zu ſchildern, oder eine ſonſt in Dur einhergehende Bewegung mit einem Male als gehemmt, zurückgehalten, ſich in ſich zurückziehend erſcheinen zu laſſen; in letzterem Falle iſt das in Durſätze hineintretende Moll ein Hauptmittel der Muſik für Charakteriſtik beſonders im Dramatiſchen (z. B. in Opernfinale's, wie das erſte in Don Juan, in bewegten Arien), wo ja eben die Hemmungen, das plötzliche Still- und Anſichhalten in Folge eines Hinderniſſes, einer Angſt, Furcht, Vorſicht, ebenſo das Umſchlagen, das Sichverdüſtern und Ernſterwerden der Stimmung eine ſo große Rolle ſpielen; oft ſind es nur ganz kurze Taktreihen oder Perioden, in welchen Moll wie eine den hellen Himmel plötzlich umnebelnde, alsbald aber wieder zurückweichende Wolke zwiſchen hineintritt, um das momentane Auftauchen einer tiefer ergreifenden, beängſtigenden Empfindung zu veranſchaulichen (ſo der Gmoll-Accord im erſten Theil des Chors O Iſis u. ſ. w.). Bald iſt es die Bangigkeit des Schmerzes, was Moll für ſich oder in ſolchen Zwiſchenſätzen veranſchaulicht, bald auch die höchſte, herzergreifende Luſt, der die gewohnten Ausdrucksmittel nicht mehr genügen (wie in einer Stelle des Duetts aus Fidelio „O namenloſe Freude"), oder die ſanftere Rührung der Freude (Oreſt in Iphigenie in Tauris unmittelbar vor dem Schlußchor), oder das Schmachten der Liebe (Amoll-Duett in Figaro); auch das Fremdartige, Geiſterhafte (das Elfengetrippel in Mendelsſohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum), das Rauhe und Wilde (Gluck's Scythenchöre, Trinklied der Soldaten in Gretry's Richard), das Täppiſche und Ungelenke (Osmin's erſtes Lied in der Entführung) ſpricht die Muſik mit Recht in Moll als der Tonweiſe aus, der einmal das Verſchleierte, Dumpfe, Schwere eigen iſt; und wenn auf anderer Seite die Kirchenmuſik für Chöre und Chorale ſich des Moll oder ſeiner Nebentonarten häufig, ja mit Vorliebe bedient, ſo geſchieht auch dieß deswegen, um die Gefühle der Demuth, des gepreßten Herzens, der Ehrfurcht, der ernſtdurchdrungenen Freude darin auszudrücken und der Tonſprache überhaupt tiefere Bedeutſamkeit zu verleihen. Allein etwas Unaufgelöstes und etwas einſeitig Subjectives iſt in Moll immer. Es belaſtet die Seele mit einem Druck, den ſie hinwegwünſcht wie einen dunkeln Flor, der das Auge an freiem Aufſchauen hindert, es läßt unwillkürlich Löſung, Befreiung erwarten, daher nicht ganz ohne Unrecht ältere Componiſten Stücke in Moll mit dem Durdreiklang ſchließen; wir hören lieber Symphonieen, deren Moll

in einen Satz aus Dur ausgeht, wir verkennen zwar die Wahrheit des Ausdrucks, die Folgerichtigkeit der Durchführung nicht, wenn in Mozart's Gmoll-Symphonie das Moll auch im Schlußsatze dominirt, aber wir gehen doch nicht ganz befriedigt davon hinweg; wir finden unwillkürlich den in Dur ausgedrückten Ernst oder Schmerz edler, männlicher, weil die Passivität subjectiver Empfindung nicht so stark sich geltend macht, die Empfindung tritt in Moll zu naturalistisch wahr mit ihrer Gepreßtheit und Weichheit hervor, sie ist gleichsam noch nicht zu freier künstlerischer Idealität erhoben. Und darum ist Dur doch das Normaltongeschlecht, Moll nur Ausnahme, nur ein Gegenbild zu Dur, das in der Regel nicht das Vorwiegende sein kann und selbst die religiöse Musik nicht einseitig beherrschen darf.

§. 773.

1. Auf jeder Stufe des Tonsystems kann eine nach dem Dur- oder Molltongeschlecht gebildete Leiter errichtet werden. Es entsteht so eine Mehrzahl von Leitern, **Tonarten**, die nicht nur durch den verschiedenen Grundton, sondern auch innerhalb der Octave durch verschiedene Tonhöhe der einzelnen Tonstufen differiren, sofern mit der Verschiebung des Grundtons auch andere Leitertöne in gleichem Verhältnisse verändert, erhöht oder erniedrigt werden müssen, damit die Intervallverhältnisse innerhalb der jedesmaligen neuen Leiter dieselben bleiben.
2. Durch dieses Auseinandergehen in verschiedene Tonarten erhält das Tonsystem einen neuen Zuwachs an concreter Gliederung; unter den einzelnen Tonarten treten nämlich die mannigfaltigsten Verhältnisse näherer oder fernerer Verwandtschaft hervor, welche die Grundlage des für die Musik sehr wichtigen Verfahrens der **Modulation**, der Abwechslung mit Tonarten, abgeben;
3. deßgleichen erhält jede Tonart hauptsächlich durch die Höhe, die sie innerhalb des gesammten Tonsystems einnimmt, einen eigenthümlichen Klangcharakter.

1. Dem allgemeinen Unterschied zwischen Dur und Moll ist unter- und beigeordnet der zwischen den auf den einzelnen Stufen der Tonscala entstehenden Tonarten. Da was die spezielle Musikwissenschaft hierüber lehrt vorausgesetzt werden kann, so sind nur die allgemeinern, für die Composition bedeutenden Momente hervorzuheben. Und zwar zunächst die Entstehungs- und hieraus sich ergebenden Verwandtschaftsverhältnisse der verschiedenen Tonarten. In gewissem Sinne sind natürlich alle, selbst die auf den entlegensten Stufen aufgebauten Tonarten unter einander verwandt, sofern alle in stetigem Fortgange letzlich aus Einer Tonart, die um einen festen Ausgangspunct zu haben als „Normaltonart" angenommen wird, entstehen durch Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Stufen um einen Halbton, die vorgenommen wird, um das Intervallverhältniß (nach Dur oder nach

Moll), das durch den neuen Grundton verschoben war, herzustellen. Bleiben wir zunächst bei den Durtonarten stehen, so bilden sich neue Tonarten einmal durch Fortgang vom Grundton („Tonica" der Tonart) zur Quint; aus jeder Tonart entsteht, wenn ihre Dominante (Oberquint) als Tonica einer neuen Scala genommen wird, eine zweite Tonart, die nur durch einen einzigen, um eine kleine Secund erhöhten Ton von der ersten verschieden ist, sonst aber noch alle Tonstufen mit ihr gemein hat; so aus der als Normaltonart angenommenen Tonart C die nächstverwandte Tonart G mit fis, um die große Septime herzustellen u. s. w. Indeß so stetig dieser Uebergang von der einen zur andern Tonart ist, so zeigt sich doch bald, daß jede spätere Tonart immer wenigere Töne mit den frühern gemein hat; unter den Tonarten, die selbst erst auf erhöhten Tönen entstehen (Fis, Cis u. s. w.), hat nur noch Fis einen Ton (h) mit C gemein, ebenso H nur noch 2, E nur noch 3. Ein zweiter Weg, neue Tonarten zu bilden, ist das Herabgehen zur Unterquint (Oberquart), von C zu F, F zu B u. s. f. Auch hier entsteht mit jeder neuen Tonart eine Differenz um einen halben Ton, nur daß hier nicht die Septime um einen Halbton erhöht, sondern die Quart um einen Halbton erniedrigt wird, h zu b u. s. f. Diese letztern Tonarten entstehen somit auf eine ähnliche Weise wie die Molltonarten durch Verkleinerung der Intervalle der Durtonart, und es werden daher auch in der Wissenschaft wie in der Praxis (z. B. beim Spiel auf Streichinstrumenten) die Btöne der Dur- mit denen der Molltonarten als vollkommen identisch angenommen, während die durch Erhöhung entstehenden Töne, die Kreuztöne (und die auf ihnen errichteten Tonarten), wie dieß die Acustik nachweist und auch das Gefühl natürlich findet, streng genommen etwas tiefer liegen als die ihnen entsprechenden Btöne (z. B. ais tiefer als h, cis tiefer als des u. s. f.); jene sind dem ursprünglichen Tone (z. B. a) noch näher liegende, kleine, diese aber in Verhältniß zu ihm große Halbtöne. Bei der jetzigen Einrichtung des Tonsystems verschwindet allerdings wenigstens für die Tasteninstrumente dieser Unterschied vollkommen, weil hier der Einfachheit wegen die Vorkehrung getroffen ist, daß die entsprechenden B- und Kreuztöne durch eine und dieselbe Taste angeschlagen, durch dieselbe Saite u. s. w. hervorgebracht werden; aber ein Gefühl des Unterschieds bleibt immer, namentlich bei der Führung der Streichinstrumente und ebenso für die tonbildende Phantasie zurück, ein Gefühl, das z. B. nicht gestattet, Tonarten, die auf dem Klavier ganz identisch sind, wie As und Gis, als wirklich identisch aufzufassen; As bleibt mit F, Es mit C näher verwandt als Gis und Dis. Auch eine andere verwandte Einrichtung des gegenwärtigen Tonsystems schwächt die Unterschiede der Einzeltöne und Tonarten ab, die sog. gleichschwebende Temperatur oder Herabstimmung der Quinten; sie hat den Zweck, eine merkwürdige Differenz der Tonhöhe zu heben, die, wenn

die Quintendistanz rein oder voll (d. h. einfach als 2:3) genommen und bei der Stimmung zu Grunde gelegt wird, sich ergibt (indem z. B. bei einer Reihe von zwölf reinen Quinten, die räumlich einer Reihe von sieben Octaven gleichsteht, der oberste Ton dieser Quintenreihe nicht in reinem Octavverhältniß zu dem Tone, mit welchem die beiden Reihen gemeinschaftlich begannen, sondern um etwas höher steht, daher die Quinten und mit ihnen die übrigen Nebenintervalle durch das ganze Tonsystem hindurch etwas kleiner genommen werden, um überall Gleichheit und Octaveneinklang herzustellen); auch diese gleichschwebende Temperatur hat zur Folge, daß die Octav sich in zwölf völlig gleiche Halbtöne zerlegt und so die feinern Unterschiede zwischen großen und kleinen Halbtönen auf allen so gestimmten Instrumenten verschwinden. Allein ganz können auch hiedurch die ursprünglichen Differenzen nicht verwischt werden; im Gesang oder bei der Begleitung der Klaviere durch Streichinstrumente machen sie sich unwillkürlich zum Nachtheil der Tonreinheit geltend, indem auf letztern Terz, Quint u. s. f. dem natürlichen Gefühle gemäß und somit reiner gegriffen werden. Dasselbe ist der Fall mit den Kreuz- und Btönen, und es kann daher der Unterschied der beiderseitigen Tonarten nie ganz verschwinden, die Btonarten bleiben von den andern für den innern musikalischen Sinn stets geschieden, so wenig sie auch in der Praris überall auseinander gehalten oder von einem weniger feinen Gehör überall sicher unterschieden werden können. Unter den Molltonarten finden, wie sich von selbst versteht, dieselben Verwandtschaftsverhältnisse statt wie unter den Durtonarten; diejenigen, welche unter sich am meisten Töne gemein haben, stehen einander näher als die, bei welchen diese Coincidenz abnimmt. Zwischen Dur- und Molltonarten aber findet ein zweifaches Verwandtschaftsverhältniß statt: Dur- und Molltonarten, die den Grundton mit einander gemein haben, bleiben aller Differenz ungeachtet immer wesentlich verwandt, „Schwestertonarten," einmal weil sie dieselbe Lage innerhalb des ganzen Tonsystems haben; sodann differirt die aufsteigende Molltonart von der entsprechenden Durtonart in der Septime oder auch in der Sext nicht, und eine weitere Annäherung ist vorhanden in den Accorden, sofern ein Hauptaccord der Molltonart (z. B. C moll), der Dreiklang auf der Dominante (g h d), identisch ist mit dem der Durtonart; es muß nämlich der Dominantdreiklang der Mollleiter nothwendig die große Terz (h) haben, da sonst die hier eben durch sie zu vermittelnde enge Verbindung (h c) mit dem Accord auf der Tonica c es g (g c es), eine enge Verbindung, die wegen des stetigen Fortschritts vom einen zum andern durchaus nothwendig ist, verloren gehen würde. „Paralleltonarten" dagegen sind die Dur- und Mollleitern, welche, wenigstens in absteigendem Moll, alle Töne gemein haben, wie A moll und C dur, C moll und Es dur; diese Verwandtschaft ist sehr wichtig, sofern sie leichte, schnelle, frappante

Uebergänge aus Moll in Dur und zwar in eine ſonſt auf verſchiedener Höhe ſtehende Durleiter und umgekehrt möglich macht.

c. Die ältere Muſik trennte noch nicht zwiſchen Tongeſchlecht, Tonart, Tonleiter; ſie ſtellte ihre Tonweiſen als feſte Typen neben einander; ſie machte jede Stufe der Cſcala (h ausgenommen, weil h d f mit ſeinen zwei kleinen Terzen keinen Drei-, weder Dur- noch Molldreiklang ergibt) zu einer eigenen beſondern Tonweiſe, die Scala ſpaltete ſich für ſie in verſchiedene Klanggeſchlechter, die nur beſchränkter Combinationen unter einander fähig waren; doch konnte ſchon damals jede Tonart auch aufwärts oder abwärts um ein Quartenintervall, z. B. die ioniſche Tonart (C) nach f (hyperioniſch) oder g (hypoioniſch), ja bereits auch ausnahmsweiſe auf ſonſtige Stufen der Leiter willkürlich verlegt werden. Die neuere Muſik hat mit Recht alle dieſe Schranken vollkommen abgeworfen, ſie geſtattet auf jeder Stufe des Tonſyſtems auch jedes Tongeſchlecht, Dur wie Moll, aufzubauen; die muſikaliſche Bewegung wird hiedurch, ſowie durch ein Accordſyſtem, das die Uebergänge erleichtert und vermannigfaltigt, weit freier und belebter; die Muſik kann ſo nach Belieben Dur und Moll auf höhern oder niedern Tonſtufen ertönen laſſen und ebenſo innerhalb des einzelnen Tonwerks die vielfältigſten Uebergänge, Ausweichungen, „Modulationen“ in nähere oder entferntere, verwandte oder diſparate Tonarten des einen oder andern Klanggeſchlechts vornehmen; das jetzige Tonſyſtem erſt iſt ein ebenſo bunt mannigfaltiges als flüſſiges Material, deſſen Elemente eine nicht zu berechnende Menge der verſchiedenartigſten Abwechslungen und Verſchlingungen geſtatten, ohne den Künſtler durch irgend ein anderes Geſetz als durch das des Wohlklangs ſowie der Faßlichkeit, Stetigkeit, Natürlichkeit, Motivirtheit des Fortgangs zu binden. Kurz die freie Auswahl und Gegenüberſtellung der Tonarten und ihre Combinirung oder die Modulation iſt in der neuern Muſik mit Recht in den Vordergrund getreten; an ihr hauptſächlich hat ſie ein formelles Element charakteriſtiſcher und lebendiger Mannigfaltigkeit errungen, das ihr eine Art von Erſatz gewährt für die ihr ſonſt abgehende concrete Geſtaltenfülle. Der Contraſt der Tonarten mehrerer Tonſätze und ihr Wechſel innerhalb des einzelnen Tonſatzes iſt der Wirkung nach mit nichts beſſer zu vergleichen als mit einem Contraſt und Wechſel von Scenen und Scenerien, die an dem Auge des Zuſchauers vorübergehen; die Muſik führt uns mit ihrem Tonartenwechſel herum in verſchiedenen Regionen des Tonſyſtems, deren jede uns wieder anders als die vorhergehende anſpricht, ſie führt uns oft in einfacherem Gange blos von einer Tonart zu einer nächſtverwandten, ſo daß der Wechſel weniger bemerkbar wird, ſie verſetzt uns aber ebenſo leicht mit einem Male oder mittelſt Uebergängen, die ſchnell von der Grundtonart weiter abführen, hinein in Tongänge, welche ganz neu, ja fremdartig klingen, wie eine Epiſode, die dem Ganzen doch Reiz

verleiht, sie kann weiterhin auch die Modulationen in rascher Aufeinanderfolge häufen, wie im Sturm uns von einer Tonart in die andere treiben, bis am Ende die Grund- oder nächstverwandte Tonart wieder hervortritt und so der bunte Wechsel wieder zur Ruhe gebracht, die verloren scheinende Einheit des Ganzen mit sich selbst hergestellt wird. In der Mannigfaltigkeit der Gedanken, die Ein größerer Tonsatz umfaßt, sind der Musik ziemlich beschränkende Grenzen gesetzt, da sonst kein einheitliches Kunstwerk, sondern ein Melodieenaggregat entstünde; aber die Modulation gleicht diese Beschränkung wieder aus, sie läßt die Gedanken in verschiedenen Lagen und dadurch mit verschiedenem Klang- und Stimmungscharakter auftreten, zeigt sie wechselnd in neuen Farben und Stellungen, ganz in dem Maaße und Umfange, wie der Gang und Charakter des einzelnen Tonwerks es fordert. Vielheit der Gedanken und Modulation stehen daher häufig in umgekehrtem Verhältnisse; je mehr diese (und eine mit ihr Hand in Hand gehende variirende Bearbeitung der Gedanken) die Hauptsache ist, desto eher kann ein Tonsatz sich auf wenige Hauptgedanken beschränken, wogegen mannigfaltige Modulation entbehrlicher wird, wenn der Gedankenentwicklung freier Lauf gelassen ist (man vergleiche z. B. die Ouvertüren zu Don Juan, Cosi fan tutte, Titus, welche letztere ein Meisterstück von Modulation ist, mit der zu Figaro, deren sprudelnder Erguß sich viel nach rechts und links zu wenden keine Zeit hat, sondern mit Ausnahme weniger Seitensprünge in dem vereinigten Bette der Haupt- und ihrer Dominantentonart dahineilt). Indeß auch da, wo die Modulation zurücktritt, ist sie von wesentlicher Bedeutung, sobald ein Tonstück sich nicht in ganz engen Grenzen bewegt; sie sondert die verschiedenen Hauptsätze von einander ab, sie macht die Wiederholung derselben, wie sie nothwendig ist, um die Einheit des Gedankens in einem Tonwerk festzuhalten, möglich ohne unisone Einförmigkeit, sie gibt überhaupt der Musik eine Freiheit, eine Möglichkeit der Ausbreitung nach allen Seiten, die namentlich für pathetische, dramatische Tonwerke unentbehrlich ist, und von der nur da kein oder nur ein sehr sparsamer Gebrauch gemacht wird, wo gerade durch Festhalten der Grundtonart die Beschränkung auf eine einfache Empfindung oder das Verharren einer inniger gefühlten Stimmung in sich selbst veranschaulicht, der Tonfolge der Charakter der Einfachheit oder der an sich haltenden Innigkeit gegeben werden soll (wie z. B. in Liedern und liedartigen Instrumentalsätzen).

a. Die verschiedenen Tonarten geben der Musik ein Element der Mannigfaltigkeit schon dadurch an die Hand, daß jede mehr oder weniger nicht ist was die andere, jede verschiedene Töne und Tonverbindungen (Accorde) hat, welche eben die Ursache davon sind, daß die Abwechslung mit den Tonarten ganz durch sich selbst vermannigfaltigend und hiedurch

belebend, reizend u. ſ. w. wirkt. Allein es iſt eine weitere Frage, ob nicht jede Tonart auch eine poſitive Charaktereigenthümlichkeit habe, welche ſie für den Ausdruck einzelner Stimmungen, Empfindungen ſpezifiſch geeignet mache, ſo daß das Verhältniß der Tonarten nicht allein jenes negative des Unterſchiedes wäre, der blos in und mit ihrer contraſtirenden Gegenüberſtellung hervortritt, ſondern auch ein inneres Verhältniß qualitativer Verwandtſchaft und Differenz unter ihnen ſtattfände, etwa wie unter den Farben, worüber §. 249 gehandelt iſt. Die muſikaliſchen Theoretiker neueſter Zeit verweiſen den Glauben an beſondere Charaktere der Tonarten in das Gebiet der Täuſchung und des Vorurtheils, während ältere Aeſthetiker, z. B. Hand, ihn unbedenklich feſthielten; man wendet gegen ihn hauptſächlich dieß ein, daß ſeit Einführung der gleichſchwebenden Temperatur ſich über jedem Tone unſeres Tonſyſtems eine abſolut gleiche Stufenfolge erhebe und folglich von einem Klangunterſchied zwiſchen den Tonarten, entſprechend dem zwiſchen den Tongeſchlechtern, abſolut keine Rede ſein, ſondern blos die verſchiedene Höhe der Lage des Grundtons und damit der Tonart überhaupt von Einfluß auf ihren Klangcharakter ſein könne; alle übrigen Unterſchiede, die man wahrzunehmen glaube, kommen darauf zurück, daß das Ohr durch die herrſchende Orcheſterſtimmung und Klaviereinrichtung C dur als Grundtonart und damit als den Ausdruck des Einfachen und entſchieden Klaren und Kräftigen zu betrachten ſich gewöhnt habe und nun von hier aus jede andere Tonart um ſo mehr ſich von jenem Charakter zu entfernen und vielmehr dem Ausdruck aller gegentheiligen Empfindungen ſich darzubieten ſcheine, je fremder ihre harmoniſchen Verhältniſſe denjenigen der Cdur-Harmonieen ſind (ſo Zamminer, die Muſik in ihrer Beziehung zur Acuſtik S. 153). Andererſeits wird durch den ſeit Jahrhunderten conſtanten Gebrauch einzelner Tonarten für gewiſſe muſikaliſche Stimmungs- und Ausdrucksweiſen der Gedanke doch immer nahe gelegt, ob nicht an der Lehre von den Tonartencharakteren irgend etwas wahr ſein möge, wenn auch natürlich nicht in der Weiſe, daß eine Tonart heiter, eine zweite traurig, eine dritte ausgelaſſen, eine vierte verzweiflungsvoll ſei — denn bei ſolchen Behauptungen trägt man die Charaktere gewiſſer Tonſtücke auf ihre Tonarten über und iſt mithin allerdings in völliger Selbſttäuſchung befangen, — wohl aber etwa ſo, daß die Annahme einer Grundtonart und ebendamit die Vorſtellung von beſtimmten Klangcharakteren der ihr ferner ſtehenden Tonarten keineswegs Zufall ſei, ſondern wirkliche objective Gründe habe.

Als ſelbſtverſtändlich iſt von Allen zugegeben, daß es für ein Tonſtück nicht gleichgültig ſein kann, auf welchem Tone der Scala es aufgebaut wird. Jedes Stück durchläuft ſowohl mit ſeinen Melodieen als mit den begleitenden Harmonieen eine Reihe von Stufen, Intervallen, Regionen des Tonſyſtems, ſeine melodiſchen und harmoniſchen Fortgänge kommen je nach

Umständen bald in diese bald in jene Tonlage, sie breiten sich mehr oder weniger in die Tiefe und Höhe aus, und da ist es nun gar nicht gleich, welchen Raum aus dem allgemeinen Tonsysteme das Stück, seinem Hauptgange und seinen Haupttheilen nach betrachtet, gleichsam herausschneidet, welche Gebiete es vorzugsweise betritt, wie weit hinab oder hinauf seine einzelnen melodischen Perioden, seine tiefern, mittlern und höhern Accorde zu liegen kommen; ein Tonstück aus C hat alle seine Lagen um einige Stufen höher oder tiefer als eines aus G, in einem nach G transponirten Stück dieser Art werden Sätze und Accorde in sehr verschiedene Tonlagen kommen, und es werden so beide durch diese verschiedenen Positionen das eine Mal einen tiefern, schwerern, dumpfern, das andere Mal einen höhern, leichtern, schärfern Klangcharakter erhalten. Auch wird ein Tonstück je nach seiner Anlage von dieser Tonstufe, z. B. von C aus, sich freier nach beiden Seiten hin bewegen können, als etwa von G aus, indem der tiefste und höchste deutlich vernehmliche und daher musikalisch brauchbare Ton der Gesammtscala eben das sog. C nebst seinen Octaven (16 u. s. w. Schwingungen) ist; doch ist dieser Punct von untergeordneter Wichtigkeit, da die Ausbreitung nach den weitesten Grenzen des Oben und Unten immer nur Ausnahme ist. Allein dieß ist gewiß, daß die gewöhnlich gebrauchten, d. h. die besonders durch den Umfang der Menschenstimmen als normal vorgeschriebenen Baß-, Tenor-, Alt- und Sopranlagen in jeder Tonart einen eigenthümlichen Charakter und Klang haben, weil sie in jeder etwas höher oder tiefer liegen. Namentlich gilt dieß von den eigentlichen *Mittellagen* (in den mittlern Octaven des Tonsystems). Ein Stück oder ein Satz bewegt sich stets und so auch in der Mittellage *um seinen Grundton herum*; bei jeder Tonart aber steht der Grundton höher oder tiefer; ein Variationenthema in der Mittellage von A (d. h. aus dem A der dritten Violinsaite gehend) lautet daher gleich anders als eines in der Mittellage von C (d. h. aus dem nächsthöhern C gehend); beide sind nur um eine kleine Terz von einander entfernt, aber das aus C gehende ist immer höher, leichter, heller als das andere, obwohl es mit wenigen Ausnahmen in der Mitte bleiben wird. Setzen wir beide um eine Octave herab, so nimmt das aus A gehende bereits einen ziemlich tiefen Ton an, das aus C weit weniger, jenes ist schon mehr Alt, dieses weit mehr noch Sopran (dessen gewöhnliche Untergrenze bei der Menschenstimme eben das hier gemeinte C ist); ja es scheint hier sogar das Resultat sich zu ergeben, daß C (was freilich dann auch H und Cis ziemlich gleich zu gute kommt) für Tonstücke, die nun einmal eine Mittellage einnehmen wollen, einen größern Raum gewährt als A oder G u. s. w., was von großer Bedeutung wäre, da auch in größern Tonstücken die Mittellage als Gegensatz gegen die Extreme zu beiden Seiten, als Region des Hellen und doch noch Vollen, Kräftigen

und Runden immer eine Hauptregion bleibt. Wir ſtellen dieſen Satz, daß C nebſt ſeinen Nachbartönen ſozuſagen die beſte Mittellage und damit einen Vorzug in Bezug auf Helle und ruhige Tonkraft habe, daß es zwei Octaventöne beſitze, die der Mittellage angehören, einen untern immer noch hellen und einen obern immer noch nicht zu ſcharfen und ſpitzen, während z. B. F, G, A ſie ſchon nicht mehr ſo haben, nicht als Behauptung, ſondern als ein Ergebniß hin, das ſich vielleicht auch Andern beſtätigt; wir können auch die weitere Vermuthung nicht unterdrücken, ob nicht überhaupt C von Natur ſchon in einem freilich nicht näher zu erforſchenden ſpezifiſchen Verhältniß zu unſerer Gehörorganiſation ſtehe, indem etwa der Factor ſeiner Schwingungsgeſchwindigkeit dieſelbe in beſonderer Weiſe anſpräche, ſo daß die Erwählung von C zur Grundtonart nicht ſo zufällig wäre als es den Anſchein hat. Es iſt zwar natürlich und an einzelnen Beiſpielen ſicher erwieſen, daß nicht alle Inſtrumente, Orcheſter, Stimmgabeln das gleiche C haben, indem z. B. bei franzöſiſchen und deutſchen Theaterorcheſtern der gebräuchliche Normalton A zwiſchen 428 und 442 Schwingungen ſchwankt (Zamminer S. 13), aber es würde durch ſolche Schwankungen an jenem Factor nur wenig verändert, und der Umſtand, daß gerade C den erſten faßlichen Tiefton gibt, iſt doch vielleicht nicht ohne Bedeutung. Ja es wäre ſogar nicht undenkbar, daß die Grundtonart ſelbſt einem gewiſſen Schwanken, namentlich einer Inklination höher hinauf zu rücken unterläge, indem es z. B. wohl möglich iſt, daß ein Zeitalter mehr gedämpfte, ein anderes ſchärfere und höhere Töne haben will, wie verſchiedene Zeiten auch in Bezug auf ihre Anforderungen an kräftigen, energiſchen Farbenton unter einander differiren; jenes hypothetiſch angenommene ſpezifiſche Verhältniß des C zur Gehörorganiſation würde ſo zwar um etwas alterirt, aber es würde auch da noch die letzte Grundlage für die Bevorzugung der Ctonart bilden. — Von dieſen Vorausſetzungen aus würde ſich der verſchiedene Charakter der Tonarten ſo beſtimmen: die einen ſind in der Lage C benachbart und theilen ſeine Einfachheit, Kraft und Helligkeit; bei B verſchwände die letztere ſchon, träte aber bei H Cis (Des), D noch hervor, während andererſeits die beiden erſtern für das Gefühl etwas Fremdartigeres und damit Bedeutſameres hätten, weil ſie in ihren Einzeltönen von C ſo ganz differiren. Es und E ſtehen ſchon höher und haben daher in der Mittellage der beiden mittlern Octaven (oberhalb und unterhalb des ViolinA) einen hellern, aber weniger kräftigen Klang, den z. B. das unterſte SopranC durch ſeine und falls es begleitet iſt durch ſeiner Accorde größere Tiefe hat; dieſe Einbuße an Kraft nähme zu bei den Tonarten F bis A, da dieſe, wenn ſie in der Mittellage bleiben wollen, noch weniger als Es und E herabgehen können, und da ſie ebendamit innerhalb der Sopranregion ſtets höher ſtehen als das unterſte SopranC, ohne doch

andererſeiſs wie C auch noch eine zweite immer noch tiefere Sopranlage (C über dem ViolinA) einnehmen zu können. Andererſeits wären jedoch, dem allgemeinen Gefühl entſprechend, F und G der Grundtonart auch wieder näher verwandt durch die vielen Töne, die ſie mit ihr gemein haben, während A und As nach dieſer Seite an E und Es, Fis an H ſich näher anſchlöſſen. Weiter in's Einzelne können die Differenzen nicht verfolgt werden; es wäre durch das hier Bemerkte bereits hinlänglich erklärt, warum C einfach, natürlich, kräftig, G einfach und natürlich ohne Kraft, D wiederum energiſch und klangvoll, aber C ſchon unähnlicher, A leicht und weich, E weich, aber noch gewichtiger und bereits weniger gewöhnlich, H kräftig, aber ungewöhnlich und damit bedeutſam, F mit G aber auch mit E verwandt und daher ſanft ohne leer zu ſein, B dumpfer als C, aber an F in Weichheit anklingend, Es weich und gehaltvoll, aber noch natürlicher (C noch ähnlicher) als E, As weich wie G, aber in ähnlicher Art wie E weniger gewöhnlich erſcheint. Die Inſtrumente bringen freilich noch weitere Unterſchiede hinzu und entſcheiden damit häufig über die Wahl des Componiſten unter den Tonarten; auf Saiteninſtrumenten iſt E dur beſonders klangvoll, die Blechinſtrumente klingen um ſo glänzender, je höher ihre Stimmung iſt, z. B. in D und E dur, wogegen z. B. in B ihr Klang ernſter iſt; auf dem Klavier bringen die Obertaſten eine etwas andere Wirkung hervor als die übrigen, ſo daß an der hiemit entſtehenden verſchiedenen Klangfarbe der Tonarten dieſes Inſtrument gewiſſermaßen einen Erſatz hat für die ihm ſonſt fehlende Tonmannigfaltigkeit. Der eigenthümliche Klang einer Tonart (beſonders des Dreiklangs auf der Tonica) in den mittlern Lagen, wie derſelbe bedingt iſt durch die Höhe der Scala, und die größere oder kleinere Verwandtſchaft mit der Ctonart iſt es ſomit, was den Tonartencharakteren zu Grund zu liegen ſcheint; was ſich aus dieſen zwei Verhältniſſen nicht ergibt, iſt allerdings bloßes Vorurtheil. Die Molltonarten theilen natürlich den Charakter ihrer Schweſter- und Paralleltonarten, daher z. B. C moll ſich kräftiger anläßt als G moll; aber ſpezieller hierauf einzugehen wäre überflüſſig. — Mit den Anſichten Zammer's (a. a. O.) kommt das Bisherige überein, nur daß wir auf die Tonhöhe mindeſtens gleiches Gewicht, wie auf das Verhältniß zur Ctonart legen, und daß wir den normalen Charakter der letztern für bloßen Zufall zu halten uns nicht entſchließen können. Wenn früher in §. 752 geſagt iſt: „da die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, ſo wird in dieſen dunkeln Vorgängen (die eben den Charakter der Einzelſtimmung bedingen) auch etwas ſein, was der Tonart entſpricht, eine Neigung ſich auf einer beſtimmten Vibrationshöhe der Seele feſtzuſetzen, ſie zur Baſis des Gefühlsverlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf ſie zurückzutreten," ſo iſt auch dort auf die Tonhöhe der Hauptnachdruck gelegt; jede Stimmung wird gewiß

zunächst auf diejenige Tonart verfallen, deren durch ihre Höhe bestimmter (in den Mittellagen am klarsten hervortretender) Klangcharakter ihr unmittelbar entspricht.

§. 774.

Töne des Gesammttonsystems können nicht blos nach einander, sondern auch zu gleicher Zeit erklingen; durch diese Gleichzeitigkeit kommt in das Tonmaterial ein neues, obwohl in den Intervallverhältnissen (§. 770) bereits vorgebildetes Moment, das der Einstimmung und Nichteinstimmung, Harmonie und Disharmonie. Das Zusammenklingen einer Mehrheit verschiedener Töne kann je nach den Intervallverhältnissen, in welchen sie stehen, entweder völlig befriedigen, oder Gehör und Gefühl unbedingt verletzen, oder auch den nicht verletzenden, sondern nur beunruhigenden Eindruck eines Zusammengefaßtseins sich nicht zusammenreimender Töne in Eins und damit einer Spannung unter ihnen hervorbringen, welche einerseits auf das Gefühl selbst spannend, aufregend und in dieser Beziehung nicht mißfällig (vielmehr interessirend) wirkt, andererseits aber doch gebieterisch eine Wiederaufhebung oder Lösung verlangt. Unter diesen drei Fällen kann der zweite, der Mißklang, die schlechthinige Dissonanz, nur als kurzes, rasch verklingendes, jedoch auch sehr wirksames Durchgangsmoment gebraucht werden. In den beiden andern ist ein Zusammenklang zusammenhörbarer Töne, ein Accord, im ersten ein einfach consonirender, im zweiten ein dissonirender, gegeben; beide begreifen unter sich verschiedene Unterarten von charakteristischer Wirkung und Bedeutung für die Tonverknüpfung.

Ein Verhältniß des Zusammenklangs und zwar der Einstimmigkeit kam uns schon bei der Octave vor, und eben dort wurde auch darauf hingedeutet, daß Intervalle, wie 1 3 5, 1 4 6 wohltönende Zusammenklänge oder Accorde geben, wie die Octave einen das Gefühl befriedigenden Einklang ergibt. Streng genommen sind jedoch Zusammenklang und Accord nicht ganz identisch, indem ein Zweiklang, 1 und 3, 1 und 5 gewöhnlich noch nicht Accord genannt wird; zum Accord gehört eine Mehrheit von Tönen, er ist erst da, wo beide Momente, das der Einheit und das der Mannigfaltigkeit, vollständig vertreten sind und eben aus der Mannigfaltigkeit Einheit heraustönt; ein Accord ist immer schon ein Tonganzes, er gewährt die Befriedigung eben eines aus einem größern Ganzen sich ergebenden, concreten Zusammenklanges. Aber die Elemente des Accords sind zunächst allerdings eben consonirende Intervalle, und das Accordverhältniß beruht daher schließlich ganz auf denselben Momenten, in welchen die §. 769 besprochenen Intervallbeziehungen ihre Ursachen haben. Nur Eine Ausnahme findet statt; das Secund- und das Septimenintervall begründen,

ſo befriedigend namentlich das erſte als Intervall an ſich, als Nacheinander der beiden Töne iſt, keine Conſonanz, ſondern mehr oder weniger ſtarke Diſſonanzen, die ſtärkſte die kleine Secund, ſchon geringere die große Secund und große Septime, die geringſte die kleine Septime. Bei der großen Wichtigkeit der Conſonanz und Diſſonanz für die Muſik verlohnt es ſich, ihren phyſikaliſchen Bedingungen wo möglich auf den Grund zu ſehen, und zu dieſem Behufe zunächſt das bloße Zuſammenklingen der Hauptintervalle, aus welchem dann weiterhin die Accorde ſich bilden, in Betracht zu ziehen, wobei ſich zugleich wieder zeigen wird, daß auch hier Bewegungsverhältniſſe, Rhythmen es ſind, was über Conſonanz uud Diſſonanz entſcheidet. Die Octav macht den wohlthuenden, aber abſtracten, leerlaſſenden Eindruck abſoluten Zuſammenſtimmens eines höhern und tiefern, ſchärfern und weniger ſcharfen Tones. Da nämlich hier immer 2 Schwingungen des obern Tones auf 1 des untern kommen, ſo iſt das Verhältniß dieß, daß 1) die Schwingungen beider möglichſt oft mit einander coincidiren, indem nur 1 Plusſchwingung des obern Tons zwiſchen 2 Coincidenzen der beiderſeitigen Vibrationen hineinfällt, und daß ebenſo 2) beide Töne ganz nach demſelben Geſetz, ganz regelmäßig ſchwingen, indem der eine gerade um's Doppelte ſo ſtark ſchwingt als der andere; der obere folgt der Schwingungsſchnelligkeit des untern, der untere gibt die Schwingungsſchnelligkeit auch für die Schwingungen des obern an, ſchließt dieſe bereits ganz in ſich, und die Plusſchwingungen des obern fallen genau in die Mitte zwiſchen die coincidirenden Schwingungen (wie im $^4/_4$ Takt 2 in die Mitte von 1 und 3). Das Ohr fühlt daher einerſeits in wohlthuender Deutlichkeit nach oben zu eine um's Doppelte beſchleunigte oder geſchärfte Erregung, aber es empfängt andererſeits auch den Eindruck 1) abſoluter Congruenz und 2) abſolut regelmäßiger Bewegung, und dieſer Eindruck iſt theils abſtract und leer wegen der faſt bis an Identität reichenden Congruenz, theils auch wiederum wohlthuend, ſofern Congruenz und nicht minder die Regelmäßigkeit auf das menſchliche Gefühl, vielleicht auch ſchon auf das phyſiſche Senſorium, doch ſtets anſprechend und befriedigend einwirkt. Bei der Quint kommen 2 untere Schwingungen auf 3 obere; hier alſo tritt 1) die Coincidenz erſt ein nach der dritten der obern Schwingungen, d. h. ſchon nicht ſo oft (im Verhältniß zu der Geſammtzahl aller Vibrationen), wie bei der Octave, es ſind hier ſchon mehr nicht coincidirende Schwingungen beiderſeits vorhanden; und 2) ſind die auf die Coincidenzmomente folgenden obern Schwingungen nicht mehr in jenem einfach regelmäßigen Verhältniß zu den entſprechenden untern, beide treffen nicht mehr ſozuſagen gleichmomentig zuſammen, ſondern ſind nur im Allgemeinen gleichzeitig, ſie verſchieben ſich gegen einander (wie Achtelstriolen gegen Achtel ſich verſchieben). Darum findet ſich das Gehör hier in verſchiedenartiger Weiſe erregt, es wird nach

zwei incongruenten Bewegungen hin gleichſam auseinandergezogen; durch das baldige Wiedereintreten der Coincidenz wird jedoch dieſe Incongruenz immer wieder zur Congruenz aufgehoben, und auch in der Incongruenz ſelbſt, wie ſie hier iſt, liegt nichts Verletzendes, die beiden Bewegungen ſind ja einerſeits ſo verſchieden von einander, daß ſie ein klares und darum anſprechendes Gefühl zweier geſchiedener Tonerregungen geben, und ſie paſſen andererſeits auch wieder zu einander, indem die obere Bewegung 1½mal ſo ſchnell iſt als die untere, was immer noch ähnlich wie bei der Octav ein ſehr einfaches, regelrechtes, harmonirendes, in ſeiner ſteten Wiederkehr Seele und Nerv wohlthuend anſprechendes Verhältniß iſt. Aehnlich iſt es bei der Terz, nur daß hier mehr als bei der Quint wohlthuender Eindruck der Congruenz ſtattfindet. Bei der Terz tritt die Coincidenz allerdings erſt ein nach 4 Schwingungen des untern Tones oder nach 5 des obern, und ſo empfängt auch hier das Ohr den Eindruck weſentlich verſchiedener und auf verſchiedene Momente fallender Bewegungen, es wird getheilt, (distrahirt) zwiſchen einer 4- und einer 5momentigen, zwiſchen einer langſamern untern und einer 1¼mal ſchnellern (ſchärfern) obern Bewegung. Aber dieſe Verſchiedenheit iſt wohlthuend, weil ſie immer noch den Eindruck eines Unterſchiedenen und noch nicht den des Verworrenen gibt; ſie gewährt zwar keinen ſo diſtincten Eindruck der Verſchiedenheit wie die Quint, aber nach anderer Seite hin doch mehr Befriedigung; die 5theilige Bewegung liegt der 4theiligen noch näher als die 3theilige der 2theiligen, ſo daß mithin das befriedigende Gefühl im Unterſchiede doch etwas eng Verwandtes, etwas ganz nahe Zuſammenpaſſendes, zwiſchen dem keine Lücke mehr iſt, zu haben ſich ſtärker als dort einſtellt; es iſt dieß der „concrete" Charakter des Terzklangs im Gegenſatz zu dem immer noch abſtracten Quintenklang (S. 862). Bei der Quart findet die Eigenthümlichkeit ſtatt, daß die obere Bewegungszahl eine gerade (4), die untere eine ungerade (3) iſt. Vermöge innerer Nothwendigkeit fühlt ſich das Gehör hier zu der geraden (obern) als der regelrechtern ſtärker hingezogen, und daher eben, daß bei der Quart der obere Ton als Hauptton gefühlt wird, kommt es wohl, daß die Quart uns gefällt und natürlich erſcheint nicht als (untergeordnetes) Intervall innerhalb der Octave (wo wir ja 3 und 5 vorziehen), ſondern (S. 863) als untenliegende Dominante, als untere zum Grundtone (deſſen Quint ſie innerhalb der Octave iſt) hinaufweiſende Quart; hier haben wir den Grund des gebieteriſchen Hinaufweiſens der Dominante zum über ihr liegenden Grundton, das weit ſtärker iſt als ſein Hinaufweiſen zu ihr, wenn ſie über ihm liegt, und damit zugleich auch den Grund des (erſt hier ſeine Erklärung findenden) Wohlgefallens am Abſchließen eines Tonſtücks mit ſchnellem wiederholtem Wechſel zwiſchen unterer Quint und Grundton, ſei es nun blos im Baſſe oder in der Melodie ſelbſt; ein

ſolches Aufundab dieſer beiden Töne wirkt ebenſo belebend, aufregend, ſofern es ein Hinundherhüpfen zwiſchen ſchon entferntern Tönen iſt, als auch wiederum bewegung-abſchließend, ausathmend, indem in dieſer Figur die bisherige mannigfaltigſt concrete Bewegung des Tonſtücks ſich *vereinfacht* zu einer Bewegung, in welcher nur noch der Alles abſchließende Grundton ſelber mit ſeiner ihn immer wieder fordernden Dominante ſozuſagen einen kurzen Wechſeltanz ausführt, um ſodann endlich wie alle andern Töne auch ſie zu verabſchieden und allein als Schlußnote des Ganzen ſtehen zu bleiben. — Ganz anders verhält ſich nun aber dieß Alles bei der *Secund*. Beim großen Ganzton tritt die Coincidenz erſt ein nach der achten Schwingung des untern, nach der neunten des obern (beim kleinen Ganzton erſt nach $^{7}/_{8}$, beim Halbton erſt nach $^{14}/_{15}$ Schwingungen), und die zwiſcheninneliegenden Schwingungen beider Töne treten zudem alle in verſchiedene Zeitmomente auseinander — dieß Beides gibt den Eindruck eines weſentlich verſchiedenen Tones; — aber zugleich ſind nun die beiderſeitigen Vibrationen wiederum ſo wenig verſchieden, d. h. die Zeitmomente der nicht coincidirenden Erzitterungen liegen einander ſo außerordentlich nahe (indem die obere Vibration von der untern nur um $^{1}/_{9}$, $^{1}/_{10}$, $^{1}/_{16}$ differirt und zwar in einer ſchon an ſich ſelbſt außerordentlich ſchnellen Erregung), und ſie wechſeln ihre Zeitſtellungen zu einander in ſo außerordentlich kleinen Unterſchieden, daß neben der diſtincten Empfindung der Verſchiedenheit beider Bewegungen doch der Eindruck einer complicirten Verworrenheit, eines Hinundhergezerrtwerdens zwiſchen zwei verſchiedenen und doch ſtets in einander überfließenden Erregungen, der peinliche Wechſel zwiſchen Streben nach Scheidung der beiden Töne und Unvermögen dieſe Scheidung zu haben entſteht. So macht denn das gleichzeitige Vernehmen von Nachbartönen den Eindruck des Zuſammengedrängtſeins zweier heterogener und darum abſolut auseinanderſtrebender Kräfte auf Einen Punct; es iſt der Eindruck des abſoluten Widerſpruchs, verletzender noch als eine Disharmonie der Farben, beklemmend und zerreißend wie ein phyſiſcher Schmerz, und daher mit der ſchlechthinigen, ſpannenden Erwartung alsbaldiger Wiederaufhebung des Widerſpruchs verbunden. Am ſtärkſten iſt hier die Diſſonanz natürlich bei der kleinen, ſchon ſchwächer bei der großen Secund. Das Verhältniß der Schwingungen der *Septime* iſt dem der Secund verwandt; es iſt gleichfalls ſehr complicirt, weil es ſich bereits dem Octavenrhythmus nähert, ohne ihn doch zu erreichen; der Eindruck iſt daher hier ein ähnlicher, man hat auch hier das Gefühl des Vereintſeins heterogener Töne; die Septime iſt gewiſſermaßen ſelbſt nur eine umgekehrte und auseinander gerückte Secund, da ihre Töne, wenn man der Prim ihre gleichlautende Octave ſubſtituirt, im Secundenverhältniß zu einander ſtehen. Aber bei der *großen Septime* (8:15) iſt der Eindruck der Diſſonanz dadurch etwas minder verletzend, daß

wegen der großen Verschiedenheit der Geschwindigkeit der beiderseitigen Bewegungen doch ein weniger verworrener, vielmehr ein neben dem sehr distincter Eindruck der Tonverschiedenheit und zugleich ein Gefühl des nur noch kleinen Unterschiedes der obern Bewegung von derjenigen, welche den Octaveinklang herstellen würde (16), vorhanden ist (was bei der Secund fehlt); durch dieses Gefühl kommt die Empfindung des absoluten Hingetriebenwerdens zum Octaveinklang und damit das Vorgefühl leichter baldiger Auflösung der Dissonanz in die absoluteste Consonanz herein, so daß der Zusammenklang schon nicht blos zerreißend und entzweiend, sondern spezifisch spannend, forttreibend und daher mehr beunruhigend als verletzend wirkt. Noch mehr ist dieß der Fall bei der kleinen Septime (9 : 16 oder 5 : 9). Hier ist gleichfalls, wenn auch weniger als bei der großen, das Gefühl weiter Entfernung oder deutlicher Unterscheidbarkeit der Töne, das Gefühl in die höchste innerhalb der Octave mögliche Region hinaufgehoben zu sein, vorhanden; aber die beiden Bewegungen sind in ihrem Zusammensein doch weniger verworren (wie sie es bei der großen Secund weniger sind als bei der kleinen), sie treten mehr auseinander und streben daher auch weniger auseinander, und da zugleich die weite Entfernung oder der große Bewegungsunterschied die Empfindung des zu nahe Zusammengehörens auch wiederum mindert, so ist hier gar kein eigentlicher, klar bewußter Dissonanzeindruck mehr vorhanden, sondern ein diesem Septimenzusammenklang eben seinen eigenthümlichen Charakter und Reiz verleihendes Gefühl einer dunkeln Unaufgelöstheit, einer weichern Spannung, einer allerdings zu weit hinaufgreifenden, aber gar nicht ungefälligen Hebung. Das nächste consonirende Intervall, zu welchem die kleine Septime hintreibt, ist die blos um einen Halbton entfernte große Sext, das höchste nicht dissonirende Intervall (3 : 5), das, wenn es für sich allein mit der Prim zusammenklingt, einen ähnlichen Eindruck des Leeren und Hohlen, jedoch zugleich mehr des Weiten und Gehobenen, gibt, wie die Quint, und daher gleichfalls für die Harmonie von Wichtigkeit ist. Daß kleine Terz und Sext weniger rein und hell klingen, bedarf nach Früherem keiner weitern Erläuterung mehr.

Auf der Grundlage der so eben betrachteten Zusammenklänge der Intervalle erhebt sich das reiche und doch einfache System der Accorde. Die Bedingung des eigentlichen Accords ist, daß er nicht etwa blos aus Grundton Quint und Quart, Sext, Septime bestehe, sondern mindestens Ein weiterer ergänzender Ton hinzutrete, ohne daß dieser jedoch gerade räumlich zwischen Grundton einer-, Quint u. s. w. andererseits stehen müßte. Der Accord muß mindestens Dreiklang sein, damit die unbefriedigende Leere, welche (mit Einer nachher zu erwähnenden Ausnahme) der bloße Zweiklang besonders größerer Intervalle an sich hat, wieder aufgehoben, ein voller

und enger Tonzuſammenhang hergeſtellt werde. Der Sinn für Harmonie entwickelt ſich zwar ſowohl in der Geſchichte als bei einzelnen Individuen in der Regel erſt ſpäter, weil es leichter iſt, dem einfachen Gange einer Scale oder Melodie Schritt vor Schritt nachzufolgen, als zumal erklingende Töne ebenſo zu unterſcheiden wie in der Unterſcheidung zugleich wieder als Eins zu hören, wie überhaupt das Vorſtellen einzelner Dinge leichter iſt als das Zuſammenſchauen coexiſtenter Mannigfaltigkeit, und in Folge dieſer langſamern Entwicklung des Sinnes für Harmonie kommt es allerdings, z. B. in der mittelalterlichen Muſik und im Volksgeſange vor, daß eine Melodie blos mit Quinten, Quarten, Terzen in einförmigem Gange begleitet und ſchon darin eine gewiſſe Befriedigung des Bedürfniſſes nach Harmonie gefunden wird; aber es iſt dieſes eine Stufe unreifer Entwicklung, die gegen die Naturgemäßheit und gegen den Vorzug vollerer Harmonieen nichts beweiſen kann. Genauer betrachtet beſteht der conſonirende Accord aus zwei unmittelbar neben einander liegenden Terzen, und zwar normaler Weiſe aus einer großen und kleinen, ce, eg, oder muß er ſich doch darauf zurückführen laſſen, wie dieß z. B. bei e c g, g c e, g e c der Fall iſt, oder der conſonirende Accord iſt im Prinzip nichts Anderes als Tonica und Quint mit dazwiſchenliegender Terz. Im diſſonirenden Accord dagegen, im Septimenaccord (g h d f) und ebenſo im Nonenaccord (g h d f a), ſteckt dem früher über die Septime Bemerkten zufolge, obwohl er auch aus Terzen aufgebaut ſcheint, doch ein Secundverhältniß, im letztern ſogar ein doppeltes, da der Grundton, in der Octave genommen, obere Secund des Septimentons und untere Secund der None iſt, und dieſes Secundverhältniß, um deß willen dieſe Accorde eben diſſonirende ſind, tritt in den ſog. Umkehrungen des Septimenaccords, nämlich im ſog. Secundaccord (f g h d), Terzquartaccord (d f g h) und Quintſextaccord (h d f g), geradezu hervor und gibt dieſen Umkehrungen bereits einen weniger gefälligen, etwas dumpfern und härtern Charakter; beim Septimenaccord mit großer Septime und beim Nonenaccord kann der Aufbau in Terzen ohnedieß weit weniger leicht verlaſſen werden, damit nicht z. B. bei letzterem 3 Nachbartöne (a g h) unmittelbar neben einander kommen und ſo eine gräuliche Diſſonanz entſtehe. Bei den conſonirenden Accorden iſt die Terz das vermittelnde Glied, welches die Leere ausfüllt; bei den diſſonirenden dagegen iſt der Aufbau in Terzen das auseinanderhaltende Moment, das die Secundtöne trennt, damit ſie nicht zu ſtark diſſoniren. Die Terz ſelbſt aber bedarf den Hinzutritt eines dritten Klanges nicht nothwendig; Tonica, Terz und Octave tönen ſchon für ſich allein zwar nicht klangreich, aber doch befriedigend, indem durch das Hinzutreten der Octave dem ſchon für ſich wohllautenden Terzzweiklang, dem nur nach oben eine abſchließende Abrundung fehlt, dieſer Abſchluß in hinreichender Weiſe zu Theil wird; es ſcheint dieſe

Eigenthümlichkeit der Terz eine Anomalie zu ſein, aber ſie beweist vielmehr das vorhin und ſchon früher Ausgeſprochene, daß die Terz wegen der kleinern Diſtanz ihrer Töne das iſt, was die volllautende Harmonie oder den Accord bedingt. Dieſer eigenthümliche Charakter der Terz zeigt ſich dann auch darin, daß im Septimenaccord (g h d f) eine Terz, d, h, wegfallen kann, ohne daß er aufhörte Accord zu ſein; die eine überbleibende Terz läßt auch hier keine Leere empfinden. Das Geſetz, daß in einem Zuſammenklang keine Leere ſein darf, wenn er ein Accord ſein ſoll, ſchließt aber auf der andern Seite eine Anwendung weiterer Intervalle in der Harmonie nicht aus; die *weite Lage* der Accordtöne, z. B. e c g, c g e, g e c, e c g c u. ſ. w. kann vielmehr, theils wenn dieſe Accorde eine über ihnen liegende Melodie begleiten, theils auch wenn ſie allein auftreten, von ſehr treffender Wirkung ſein, durch die Helligkeit und Klarheit, welche durch dieſe Auseinanderhaltung der zuſammengehörenden Töne entſteht, oder durch den Ausdruck des Umfaſſenden, Großartigen, der eben dadurch hervorgebracht wird, daß wenige Töne einen weiten Raum des Tongebiets umſpannen; ja ſelbſt die bei dieſer Lage noch bleibende, freilich nur relative Leere kann zu dieſem Eindruck des Bedeutſamen mitwirken.

Nach ihrem Charakter und ihrer Bedeutung innerhalb eines ſich fortbewegenden Tonganzen unterſcheiden ſich die Accorde nicht blos in conſonirende und diſſonirende, ſondern zugleich einestheils in *ſelbſtändige* und ſich ſelbſtgenügende, anderntheils in *unſelbſtändige*, überleitende, Uebergang und Auflöſung in andere Harmonieen poſtulirende Accorde, welche letztern wiederum in verſchiedenen, theils nähern, theils entferntern Verwandtſchaftsverhältniſſen zu den erſtgenannten ſtehen. Selbſtändig ſind die ſogen. *Dur- oder Molldreiklänge*, c e (es) g; jedoch haben ſie, wie dieſes eigentlich ſchon mit dem §. 770 über den Schluß mit Terz und Quint Bemerkten geſagt iſt, dieſe Eigenſchaft nur, wenn die Octave der Tonica hinzutritt. Wie der Fortgang durch die Intervalle der Prim, Terz, Quint, Octav ſich ſelbſt genügender concreter Wohllaut iſt, ſo auch ihr Zuſammenklang; er wird für ſich mit Befriedigung vernommen, er iſt der einfachſte Anfang und der einzige, ein Tonganzes wirklich abrundende und zu wirklichem Ende bringende Schluß, falls dieſer nicht ohne allen Accord gemacht wird; er iſt der muſikaliſche Ausdruck abſoluter Befriedigtheit, der Sammlung, der Rückkehr in ſich ſelbſt, des Ruhens und Behagens, mit dem alle Bewegung austönt und verklingt. Heiterkräftig iſt natürlich nur der Durdreiklang, während der Molldreiklang dumpf, ernſt oder ſehnſüchtig ahnend ſich vernehmen läßt und daher auch am Schluß nicht ſo abſolut befriedigt, wie der erſtere. Der Dreiklang mit Octav kommt allerdings auch als überleitender Accord vor, indem er anderen, nachfolgenden Accorden, z. B. c f a c, c e g b, den Weg bahnt. Es iſt ein allgemeines Geſetz, daß von

jedem Accord aus, sei es nun durch Aenderung einzelner seiner Töne oder aller zusammen in jeder Richtung fortgeschritten werden kann, wenn der Fortgang nur natürlich ist, welche Natürlichkeit namentlich, obwohl nicht ausschließlich, dann vorhanden ist, wenn wenigstens an Einer Stelle der Fortgang eine (stetige) Halbtonbewegung (S. 853) ist; von diesem Gesetz macht der volle Dreiklang keine Ausnahme, aber er unterscheidet sich doch dadurch, daß er auch für sich gültig und befriedigend ist, und er behält auch als überleitender Accord einen Charakter natürlicher und ruhiger Harmonie, den andere Accorde nicht haben. Unselbständig, überleitend ist bereits der Dreiklang ohne obere Octav, weniger noch in seiner ursprünglichen Lage c e g, die unter gewissen Bedingungen einen ganz guten Schluß und einen durchaus befriedigenden Anfang gibt, aber schon mehr in seinen „Umkehrungen," die durch Hinabsetzung der Terz oder Quint unter die Tonica entstehen, e c g (Sextaccord), g c e (Quartsextaccord); der letztere Accord z. B. kann nicht für sich selbst bestehen, er drängt zu dem Dominantdreiklang g h d, weil dieser die einfachere natürlichere Form des im Terzintervall aufgebauten Accords für sich hat, nothwendig hinab, oder breitet sich die in ihm bereits vorhandene höhere Hebung (die Sext) vollends aus zum Dominantseptimenaccord g h d f, um von da die Bewegung zu g c e zurück oder zu a c e oder andern nachfolgenden Accorden fortzusetzen. Der vorhin erwähnte Dominantdreiklang in seinen verschiedenen Lagen und Umkehrungen ist derjenige Accord, zu welchem der auf der Tonica errichtete, „tonische" Dreiklang am einfachsten und gewöhnlichsten übergeht, wie schon an sich der Schritt von der Tonica zur Dominante von Natur der nächste ist; in ganz einfachen Tonstücken können alle andern Accorde fehlen, und auch in größeren Werken bestehen die letzten Takte oft aus nichts Anderem als einem Wechsel dieser einfachsten und nächstliegenden Accorde; je einfacher eine Tonreihe oder Melodie sein will, desto mehr darf sie nur Wendungen machen, welche die Begleitung eben blos dieser Accorde erfordern. Ein anderer Grund der engen Anziehung dieser zwei Accorde ist der, daß der Dominantdreiklang (g h d, g d h) die große Septime oder den Leitton, der auf die nur einen Halbton entlegene Tonica (c) weist, in sich enthält und daher von ihm aus der Fortgang zu der letztern unmittelbar nah liegt. Andere Fortgänge, wie z. B. vom tonischen Dreiklang zum Dreiklang auf der zweiten oder vierten Stufe der Leiter oder von diesen auf jenen zurück, sind nicht ausgeschlossen, aber sie sind nicht nothwendig und natürlich und daher namentlich für den Schluß eines Tonstücks in der Regel nicht geeignet. Ueberleitende Accorde sind nun aber weiter vor allen die Septimen- (und Nonen-) Accorde, weil sie gebieterisch die Auflösung der in ihnen enthaltenen Spannung verlangen. Der wichtigste und darum häufigste Septimenaccord ist der Dominantseptimenaccord, von C aus g h d f, welcher ganz bestimmt

zum Uebergang nach g c e drängt, weil die zu hoch hinauf geſchobene Septime zur Sext herabdrückt, obwohl von ihm z. B. auch direct oder mittelſt Umwandlung zum verminderten Septimenaccord (gis h d f) in Amoll oder dur übergegangen, oder zunächſt ein anderer nächſtliegender Septimenaccord, nach dieſem wieder ein dritter u. ſ. f. geſetzt werden kann, ſo daß die Auflöſung ſich verzögert und erſt nach einer Reihe von Septimenaccorden erfolgt. Um der in ihm liegenden Unaufgelöstheit und Spannung willen kann weder dieſer noch ein anderer Septimenaccord ein Tonſtück ſchließen, in der Regel es auch nicht anfangen, obwohl in einzelnen Fällen, wie in Beethoven's Prometheusouvertüre, ein eigenthümlicher Effect des Unerwarteten, heftig Aufprallenden damit erreicht wird; wohl aber kann inmitten eines Tonwerks länger auf ihm, namentlich in ſeiner urſprünglichen Lage, verweilt werden, um eine raſche, heftige pathetiſche Bewegung ihren Höhe- und Endpunct in dieſem Accord finden zu laſſen, der gerade vermöge ſeines geſpannten, Löſung verlangenden Charakters ſich ebenſo dazu eignet, ein mächtiges ſich zur Höhe Ringen, ein höchſtes Durchdrungenſein von Schmerz, Sehnſucht, Liebe auszudrücken, als dazu, einen Paſſus, in welchem ſolche Empfindungen ſich lebendig ausſprechen, zu beſchließen und den Uebergang zu einer wieder ruhigern Bewegung anzubahnen. Kaum weniger bedeutend iſt der auf der großen Septime oder dem Leitton der Mollſcala errichtete, blos aus kleinen Terzen beſtehende Vierklang, der ſogen. verminderte Septimenaccord (h d f as); er klingt ſeiner Zuſammenſetzung gemäß etwas enger, beklemmter, pathetiſcher, wollüſtiger als der Dominantſeptimenaccord, wiewohl auch noch gefällig; in Dur dagegen, mit großer oberer Terz (h d f a) hat er etwas weniger gleichförmig Abgerundetes, etwas Uebergreifendes, Ueberſchwellendkräftiges, jedoch nicht das Einleuchtende und Natürliche des gleichmäßiger gebauten verminderten Septimenaccords. Verwandt mit dem Durſeptimenaccord auf dem Leitton, wiewohl weniger ungewöhnlichen Klangs, weil er nicht wie jener einen verengten, „verminderten" Dreiklang (h d f) hat, iſt der Septimenaccord auf zweiter, dritter und ſechster Stufe der Durleiter (d f a c u. ſ. f.) oder auf erſter, vierter und fünfter Stufe der (abſteigenden) Mollleiter (auch weicher Septimenaccord genannt); die Spannung iſt bei dieſem Accord ſehr groß, der Charakter des Unaufgelösten tritt in ihm weit entſchiedener hervor, als beim gewöhnlichen oder verminderten Septimenaccord, es fehlt durchaus der dieſen beiden eigene Reiz des Unentſchiedenen und des durch die Diſſonanz hindurchklingenden hellen Wohlklangs. Abſolut diſſonirend und daher nur als Uebergangsaccorde zu gebrauchen ſind Accorde, in denen Tonica und große Septim zuſammen kommen (c e g h, c es g h u. ſ. w.), wogegen unter den Nonenaccorden der große (der Duraccord g h d f a) einen ähnlichen nur noch kräftigern Eindruck zu großer Ueberfülle, zu weiten

Uebergreifens, wie der Durseptimenaccord auf dem Leitton, der kleine aber (der Mollaccord, . . . as) den des scharfen bittern Einschneidens hervorbringt, daher auch die Nonenaccorde wesentlich Auflösung verlangende, mit dringendster Nothwendigkeit zu andern überleitende Accorde sind. Verwandt mit den Septimenaccorden ist endlich noch der sogen. verminderte Dreiklang (h d f, c es ges), durch seine zwei kleinen Terzen beengend und zugleich als Dreiklang weniger voll und daher unbefriedigter wirkend als jene, die er aber wegen seiner Verwandtschaft mit ihnen bei weniger reicher Harmonie häufig ersetzt.

Eine eigene Stellung unter den überleitenden Accorden nehmen Accorde ein, die durch Veränderung von Tönen der Normalscala entstehen, nämlich einerseits der übermäßige Dreiklang c e gis, welcher wegen zu großer Intervalle, wegen Ueberschreitung der Quint mißfällt und daher den Eindruck einer zu hohen Schärfung des obern Tons hervorbringt; andererseits der doppeltverminderte Dreiklang cis es g, entstehend durch Hinaufrückung der Prim des Molldreiklangs, und endlich der hartverminderte Dreiklang c e ges, entstehend durch Erhöhung der Terz des verminderten Dreiklangs. Als ganz besonders drängende Uebergangsaccorde sind alle diese Accorde sehr wichtig, und unter ihnen besonders der doppelt verminderte Dreiklang, der namentlich in der Lage es g cis oder cis g es energisch auf den Ddur-Dreiklang und durch ihn hindurch weiter auf G dur oder moll hintreibt. Alle diese Accorde heißen, weil sie durch Erhöhung von Tönen der Leiter entstehen und also Töne in sich haben, welche der normalen diatonischen Leiter fremd sind, chromatische Accorde, eine Benennung, die ebenso auch den aus ihnen gebildeten, noch entschiedener Auflösung verlangenden Septimenaccorden (c e gis b oder g h dis f u. s. w.) zukommt. Verwandt mit dem geschärften Dreiklang oder, wenn die Terz ausfällt, Zweiklang (c gis) ist der Zweiklang mit erhöhter oder übermäßiger Secund c dis (h cisis), gleichfalls nicht wohlgefällig, sondern Auflösung fordernd. Merkwürdig ist nun, was diesen Zweiklang und die übermäßige Quint betrifft, daß dieselben Zusammenklänge, wenn sie als kleine Sext (c as) oder kleine Terz (c es), d. h. wenn sie vermöge des ganzen Zusammenhangs einer Tonreihe nicht als erhöhte Dur-, sondern als Mollintervalle erscheinen, ganz und gar nichts von Mißfälligkeit oder gar Dissonanz mehr an sich haben; es ist auch dieß ein klarer Beweis, daß in unserem Gehör, sobald es entwickelt und gebildet ist, eine sehr entschiedene Systematik, ein Hören des Einzelnen in strengstem Zusammenhang mit dem Ganzen stattfindet, vermöge dessen der Eindruck acustisch oder doch instrumental ganz identisch scheinender Töne ein ganz verschiedener, ja entgegengesetzter sein kann; gerade so hören wir auch Es dur als Scala auf der Terz von C moll, nicht aber als Scala auf Dis oder auf der Secund von H dur, As als verwandt

mit F, nicht als Gis, F als verwandt mit D moll u. ſ. w. (§. 773). — Accorde, die man Durchgangsaccorde nennen kann, entſtehen durch die ſogenannten Vorhalte, d. h. dadurch, daß bei der Aufeinanderfolge zweier Accorde eine Stimme (z. B. d) des erſten Accords (h f g d) nach Anſchlagen zweier Stimmen (c und e) des zweiten Accords (c e c) noch forttönt und die dritte Stimme (c) des zweiten daher erſt nachträglich eintritt. Dieſe ſich gleichſam verſpätenden Töne oder Vorhalte dienen, wie nur in anderer Weiſe die geſchärften Zuſammenklänge, zur engern Verknüpfung des Tonfortgangs und können ganz eigenthümliche Effecte des Ineinanderüberfließens, einander nur allmälig Ablöſens der Tonfolgen hervorbringen. Wiederum verwandt hiemit iſt ein Accord, den man überladenen Accord nennen kann; auf einen Accord folgt ein zweiter vollſtändig, aber es bleibt ein Ton des erſtern, ſich gleichfalls verſpätend, unter oder über dieſem zweiten Accorde ſtehen, oder tritt zu einem Accord ein Ton hinzu, der erſt Hauptton des folgenden Accords werden ſoll, dieſem alſo vorgreift (z. B. am Ende von Tonſtücken die Tonica zum Dominantſeptimenaccord). Ein ſolcher fremder Ton kann während einer längern Reihe aufeinander folgender Accorde liegen bleiben; ſolche Stellen heißen, wenn dieſer Ton, ſei es nun Tonica oder Dominant, in der Tiefe liegt, Orgelpunct (weil auf dieſem Inſtrument die Anwendung dieſer Form ſich ganz beſonders leicht und wirkſam anwenden läßt). Zufällige Accorde endlich entſtehen, wenn über einem liegenbleibenden Accord (z. B. dem toniſchen Dreiklang) eine melodiſche Folge (z. B. die Scala) ſich bewegt und ſo der Accord zum Theil mit Stufen der Tonleiter, die ihm an ſich fremd ſind, zuſammentönt; dieſe Accorde, da ſie nur vorübergehende Zuſammenklänge ſind, werden kaum als Diſſonanzen wahrgenommen, ſind aber gleichfalls ſehr wichtig und häufig, da ſie einer beweglichen Melodie eine einfachere, ruhiger beharrende Harmonie zur Baſis geben.

Aus dem über die verſchiedenen Gattungen der Accorde Bemerkten geht zugleich hervor, daß ſich unter ihnen weſentliche Unterſchiede finden in Bezug auf Einfachheit und Natürlichkeit. Alle über den Dur- oder Moll-Dreiklang hinausgehenden, ſowohl die Septimen- und die ihnen verwandten als die durch Hereinnahme leiterfremder Töne entſtehenden Accorde haben etwas Ungewöhnliches, Spannendes, Drängendes, etwas halb Trübes, halb Wollüſtiges, und ebenſo bringt ihr Gebrauch in die Tonverknüpfung, weil ſie weit unmittelbarer als die Dreiklänge zur Auflöſung in nächſtſtehende, namentlich nur um Halbtöne entlegene Accorde hinführen, einen Charakter theils des leidenſchaftlich Drängenden, theils der weichen, innigen, reizenden, ſchmelzenden Continuität der einander ablöſenden Töne, den der Fortgang in Dreiklängen nie ſo erreichen kann; dieſer letztere iſt ruhiger, heller, ernſter, weniger ſentimental pathetiſch, aber auch unvermittelter, härter und

schroffer. Es ergibt sich so rücksichtlich der Anwendung dieser Accordgattungen ein Unterschied zwischen einer strengern und weichern Schreibart, deren erstere sich möglichst auf die Dreiklänge beschränkt, die zweite mit Vorliebe der Septimen- und chromatischen Accorde sich bedient; es ist dieß nichts Anderes als ein Unterschied zwischen directem und indirectem Idealismus in der Harmonie, auf den der folgende §. noch näher eingehen wird.

§. 775.

1. **Während die entweder stetig gerade fortlaufende oder in verschiedenen Tonlagen und Intervallen hinundhergehende Bewegung auf der Tonleiter in der Musik das Moment des Linearen, des Umrisses vertritt, das Moment, aus welchem die Melodie sich bildet, vertritt die Harmonie das malerische Moment: sie entspricht dem, was in der Malerei Licht- und Schattengebung, Helldunkel, Färbung ist; sie erhöht die Bestimmtheit und den Ausdruck der Tonbewegung, und sie ist dazu da, Fülle und Wärme, sowie strenge Einheit, continuirliche**
2. **Verknüpfung, Verschmelzung und Weichheit in sie zu bringen. An das Melodische knüpft sich in der Musik vorzugsweise, jedoch keineswegs in ausschließender**
3. **Weise, der directe Idealismus an, an die Harmonie der indirecte, wie sie auch dasjenige Element der Musik ist, das durch die mit ihr gegebene Möglichkeit selbständiger Stimmenführung dem Prinzip der Individualisirung Rechnung trägt.**

1. Als Hauptelemente des Tonmaterials haben sich bis jetzt ergeben die Bewegung auf den Einzeltönen der Scala und die Vereinigung der Töne zu Zusammenklängen und Accorden; es ist nun zunächst anzugeben wie sich diese beiden Elemente zu einander verhalten, und welche Bedeutung insbesondere dem zweiten, der Harmonie, zukomme. Die Bewegung auf der Scala durch Ganz- oder Halbtöne, durch größere oder kleinere Intervalle ist das, wovon alle Musik ausgeht. Es ist natürlich, daß der Mensch der seiner Stimmung in Tönen Luft macht, oder den ein musikalisches Instrument, eine Syrinx, Flöte u. s. w., zum Spiel einladet, zunächst an gar nichts Anderes denkt, als an dieses Auf- und Abgehen in Tönen, an diesen Wechsel der Hebung, Senkung, der abermaligen Hebung u. s. w., sei es nun daß er damit direct eine Empfindung, die ihn gerade bewegt, ausdrücken, jauchzen, klagen, oder daß er zunächst nur spielen, eine in sich mannigfaltige Tonreihe hervorbringen will, deren Wendungen sein Gehör und seine Phantasie, letztere bildend und nachbildend zugleich, so lange folgen, bis ein Abschluß, ein Genughaben eintritt; sowohl die directe, subjective Empfindungs- als die freiere objectivere spielende Musik ist zunächst eben Tonwechsel, Tonreihe, Scalenbewegung, sei es nun continuirlich in geradem Tongange oder Lauf, oder discontinuirlich zwischen größern Inter-

vallen hin und her ſuchend, herumgehend und herumſpringend. Die Melodie haben wir damit zwar noch nicht, aber ihre Anfänge, das melodiſche Element der Muſik, das Bilden einer ſo oder anders geſtalteten Folge von Einzeltönen als eines für ſich beſtehenden, durch ſich ſelbſt befriedigenden muſikaliſchen Erguſſes der Empfindung und der Phantaſie. Dieſes Aneinanderreihen, Aneinanderfügen kann ganz zuſammenhangslos ſein, wie man Striche neben und unter einander machen kann, die kein Bild geben, aber es kann auch Zuſammenhang haben und hat ihn immer, wo Empfindung und Phantaſie wirklich dabei ſind; die Empfindung ſtrebt in der Tonfolge ſich ſelbſt auszudrücken und drückt ihr daher mittelſt der tonbildenden Phantaſie ihren eigenen Charakter von Anfang bis zu Ende auf, die Phantaſie, wo ſie mehr nur ſpielt, ergeht ſich, um ſich zu beſchäftigen, nicht in discreten Tonatomen (was nur der allererſte Anfang des Erwachens des muſikaliſchen Gehörs intereſſant findet), ſondern in Toncombinationen, ſeien es nun Reihen hinauf und hinab oder Wechſel zwiſchen Intervallen, deren Beziehungen unter einander das Gehör anſprechen, Wechſel zwiſchen Höhe und Tiefe u. ſ. w. Wo nun aber eine ſolche mannigfaltige und in der Mannigfaltigkeit nur irgend inneren Bezug und Zuſammenhang an ſich tragende Tonfolge producirt wird, da wird gleichſam aus der an ſich unendlichen Menge möglicher Tonbewegungen eine beſtimmte charakteriſtiſche Richtung der Tonbewegung, eine in die Länge ſich fortziehende Tongeſtalt oder Tonfigur herausgeſchnitten, es iſt eine ſo oder anders fortgehende, ſich ſo oder anders drehende und wendende Linie da, die unter der Vorausſetzung, daß unter (oder auch über) ſie noch etwas Weiteres, den leeren Raum unter (über) ihr paſſend Ausfüllendes hinzutreten werde, gleich auch als ein Umriß, als eine einen ausgefüllten Raum begrenzende Linie bezeichnet werden kann. Die Bewegung auf der Scala und ihren Intervallen zeichnet etwas hinein in das Reich der Töne, ſie producirt ein charakteriſtiſches Bild, das ſchon an ſich ſelbſt etwas iſt, etwas darſtellt und bedeutet, mag es nun directer Ausdruck einer beſtimmten Empfindung, alſo materiell bedeutend oder mehr nur Combination von Tönen, die Gehör und Einbildungskraft anſpricht und beſchäftigt, alſo von formeller Natur und Bedeutſamkeit, oder Beides zugleich ſein. Auch das iſt nicht zu bezweifeln, daß eine ſolche Tonfolge bereits eines beſtimmten, energiſchen Ausdrucks fähig iſt, daß die mannigfaltigſten Nüancen der Stimmung und Empfindung ſich in ſie legen können, namentlich wenn noch von den Mitteln, welche der Rhythmus und die verſchiedene Stärke des Anſchlagens der Töne darbieten, Gebrauch gemacht wird, ſowie endlich auch dieſes nicht, daß eine ſolche Tonfolge, je nachdem ſie geſtaltet iſt, ganz für ſich allein den engſten und befriedigendſten Zuſammenhang aller ihrer einzelnen Sätze und Satztheile haben und ſo auch von dieſer Seite her den Eindruck eines in ſich

abgeſchloſſenen Kunſtwerks machen kann. — Aber etwas, das in der bloßen Tonfolge nicht ſchon gegeben iſt, kommt in der Harmonie hinzu, die Beſtimmtheit, die concrete Mannigfaltigkeit und concrete Wirkung, die im Zuſammenklang ſelbſt und ebenſo in den Uebergängen der Zuſammenklänge unter einander, in der Harmoniefolge gegeben iſt. Die bloße Tonfolge iſt, außer da, wo ſie die weſentlichen Intervalle anſchlägt, eine freie, ſubjective, ſie iſt ein Wechſel von Fortſchreitungen, der ebenſogut auch ein anderer ſein könnte, es iſt keine acuſtiſch ſtrenge Nothwendigkeit und Beſtimmtheit, es iſt kein Tonverhältniß darin, das als ein weſentliches, als ein unmittelbar ſchon an ſich im Gehör liegendes und von ihm gefordertes gefühlt würde; das hat erſt die Harmonie, denn in ihr treten auf Grund der natürlichen Organiſation des Gehörs, welches die eine Tonverbindung als mehr oder weniger conſonirend, die andere als mehr oder weniger diſſonirend, die eine als in ſich ruhend, voll, geſättigt, eine andere als für ſich unbefriedigend, zu einer andern forttreibend, den einen Accordfortgang als natürlich, erlaubt, begründet und klar, den andern als das Gegentheil hievon empfindet, gerade jene Tonverhältniſſe hervor, welche die bloße Tonfolge nicht hat; das Ohr trifft hier auf ein Nach- und Nebeneinander nicht blos von Tönen, ſondern von Tonverbindungen und Accordfolgen, deren jede es in vollſter Beſtimmtheit ſo oder ſo, als gefällig oder als mißfällig, als beruhigend oder als ſpannend, als feſthaltend oder als fortleitend, als normal oder als nichtnormal fühlt; in der Harmonie erſt kommen Tonverhältniſſe hervor, die von Natur ſo oder anders wirken, in ihr erſt verkörpert oder objectivirt ſich geradezu die natürliche Geſetzmäßigkeit der ganzen acuſtiſchen Organiſation des Menſchen, ſie erſt läßt dem Ohr Töne in Verbindungen entgegenklingen, die es ſelbſt fordert, von denen es ſelbſt naturgemäß einen qualitativ beſtimmten Eindruck hat, ſie bringt weit mehr als die einfache Tonfolge in die Muſik ein Naturſchönes, ein von Natur Charakteriſtiſches, ein von Natur ſogleich beſtimmte Eindrücke Erregendes, wie ganz Daſſelbe, nur mit weniger beſtimmtem ſinnlichem Eindruck, durch die Farben und ihre Verbindungen in der Malerei geſchieht. Die Bewegung in der Scala oder in Intervallen derſelben iſt wohl auch natürlich, anſprechend, auch in irgend einer Weiſe charakteriſtiſch, aber ſie iſt es in weniger ausgeſprochener Weiſe; die ſpezifiſchen acuſtiſchen Unterſchiede und Eindrücke des Gefälligen und Mißfälligen, des Geſetzmäßigen u. ſ. w. gibt erſt die Harmonie, und darum erſcheint uns die Tonfolge für ſich allein, ſelbſt wenn ſie an ſich charakteriſtiſch geformt iſt, doch zu unbeſtimmt, zu ſchwebend, ja unmotivirt und willkürlich; wir wollen, die Tonfolge ſolle zugleich eine Harmoniefolge ſein, durch welche das Ganze größere Beſtimmtheit des Klangs und Eindrucks und ſtrengere Motivirung des Fortgangs und Fortſchritts erhalte, durch welche namentlich ſowohl Erhebung und

Aufſchwung als Nachlaſſen und Zurruhekommen der Melodiebewegung beſtimmt angedeutet werde; wir verlangen, die Tonfolge ſolle auf der an ſich klaren und geſetzmäßigen Baſis der Harmonie ſich bewegen, ſie ſolle aus ihr emporwachſen und mit ihr in Einheit ſich erhalten, ſtatt für ſich allein im Unbeſtimmten ſich ergehen zu wollen; Tonfolge ohne Harmonie iſt wie ein Gedanke, deſſen nähere Vermittlung und Begründung durch einen Zuſammenhang mit dem allgemeinen Gedanken- und Erkenntnißſyſtem vermißt wird, ſie ſchwebt wie der Vogel in der Luft, in deſſen Bewegungen wir eine natürliche Geſetzmäßigkeit wohl vorausſetzen, aber dieſelbe doch nicht erkennen, ſo daß ſie uns unverſtanden bleiben und uns willkürlich, zufällig erſcheinen. Die Harmonie gewährt dann für's Zweite eine concrete Mannigfaltigkeit von Klängen, von Färbungen der Töne, welche die bloße Tonfolge in dieſer Weiſe nicht hat; ſie führt in den verſchiedenartigen Accorden, ſowie in ihren verſchiedenen Lagen und Umkehrungen, eine Reihe von Klangbildern an uns vorüber, die ſo ſprechend und charakteriſtiſch ſind, daß die Muſik Harmoniefolgen ſogar ohne melodiſchen Ueberbau anwenden kann, wiewohl nur als Ausnahme und auch da nicht ohne gewiſſe natürlich anſprechende Intervallfortgänge, ſei es nun in der oberſten Stimme (ſo im Andante der Donjuan-Ouvertüre) oder in der zweiten Hauptſtimme, im Baſſe. Dieſelbe Mannigfaltigkeit bringt die Harmonie auch von den einzelnen Klängen abgeſehen in den Fortgang des Ganzen, ſie kann, je nachdem die Accordfolgen einfacher und leichter oder künſtlicher, weniger natürlich und unmittelbar einleuchtend ſind, dem Fortſchritt des Tonwerks den Charakter des Leichten, Fließenden und Klaren, nicht minder aber auch den Charakter einer ernſten, ſchweren, an ſich haltenden, verwickelten, dunkeln, oder einer einſchneidenden, ſchroffen Bewegung verleihen, ſie kann mit Beidem abwechſeln und ſo Gegenſätze und Contraſte in die ganze Tonbewegung bringen, wie Licht und Schatten, helle und dunkle Färbung; ſie kann deßgleichen auch an einzelnen Puncten der Tonfolge mittelſt Conſonanz und Diſſonanz das Element des Gegenſatzes, der Entzweiung, der Spannung auftreten laſſen, und auch dieſes wiederum in den verſchiedenſten Graden von der leiſeſten Andeutung einer Beklemmung an bis hinauf zur erſchütterndſten und zerreißendſten Darſtellung des Schmerzes. Alles was dem rein Einfachen und Unmittelbaren gegenüber in das Gebiet der concreten Mannigfaltigkeit gehört, ſpezifiſcher Ausdruck, Bedeutung, Tiefe, erhöhte Kraft, draſtiſche Wirkung, Intenſität, Energie, ſteht der Harmonie zu Gebot und wird erſt durch ſie vollkommen erreicht; ſie malt mit Licht und Schatten, mit Farbe und Farbenmiſchung Dasjenige, was die melodiſche Tonfolge nur andeutet und ahnen läßt, ſie belebt die Zeichnung, ſie fügt zur Linearbewegung eine Flächenbewegung, ſie läßt mit dem Tone das ganze Tonſyſtem fortrücken in ſtets wechſelnden Stellungen und Verbindungen, welche

genauer erklären und ſchärfer markiren, was die Tonfolge mit ihren Gängen und Wendungen beabſichtigt. Dazu kommt aber auch, von dieſen qualitativen Elementen abgeſehen, drittens ein quantitatives, das freilich ſelbſt wieder ſogleich in ein qualitatives umſchlägt, nämlich die Ausfüllung des neben der Scalenbewegung für das Gefühl übrig bleibenden leeren Raums durch verwandte, mitfortſchreitende Klänge. Dieſe Füllung iſt gar nicht etwa blos dazu da, ein Gefühl der Leere, das bei bloßer Melodiebewegung entſtehen kann, ferne zu halten, ſondern ſie hat auch poſitive Bedeutung; die Ausfüllung jenes Raums durch verwandte höhere und tiefere Klänge gibt erſt wahre Muſik; ſie erſt iſt es, worin die Tonerzeugung vollſtändig ſich realiſirt, d. h. wodurch ein wahres, von allen Seiten her an die Seele herankommendes Erklingen der ſtillen Materie hervorgebracht und ſo der Geiſt nicht nur von Einzeltönen berührt, ſondern in das Tonreich ſelbſt ganz hinein gerückt, in das Tonmeer hineingetaucht, erſt ganz und vollkommen in muſikaliſche Erregung und Stimmung verſetzt wird. Der einfachen Tonbewegung fehlt immer noch etwas zur Muſik im eigentlichen Sinne, weil (vergl. §. 757) eben nur dann Gehör und Gefühl nach ihrer ganzen Erregungsfähigkeit, im ganzen Bereich dieſer Erregungsfähigkeit wirklich erregt, nur dann alle höheren und tieferen Saiten des Inneren wirklich angeſchlagen, nur dann Gemüth und Phantaſie ganz und bis auf den Grund nach allen Dimenſionen hin ergriffen und in Anſpruch genommen werden, wenn mit den verſchiedenen Tonfolgen zugleich verſchiedene Tonlagen mit ihren eigenthümlichen Wirkungen ertönen. Ohne die Füllung durch Harmonie iſt daher auch die volle Lebenswärme, die ganze zum Herzen dringende ſeelenvolle Innigkeit nicht da, und es iſt, ſo viel auch in dieſer Beziehung ſchon die einfache Tonfolge gerade durch (kunſtloſe) Einfachheit zu leiſten vermag, doch ein rein vergebliches, in Unnatur ausartendes Unternehmen, wenn die melodiſche Bewegung dieſelbe um jeden Preis durch ſich allein hervorbringen, wenn ſie da, wo es einmal nicht geht, durch künſtliche Mittel des Zitterns, des ſeufzenden Verklingens u. ſ. w. die der Harmonie vorzugsweiſe zugehörigen Wirkungen ſich ſelbſt zueignen will. Zu dieſer ſpezifiſch muſikaliſchen ſeelenvollen Wirkung der Harmonie trägt aber zugleich auch eine andere im Bisherigen noch nicht berührte Eigenthümlichkeit bei. Die Harmonie tritt zur Melodie wohl als concretes, beſtimmter motivirendes und wirkendes Element hinzu, aber ſie iſt nach einer andern Seite hin auch wiederum ihr gegenüber ein Unbeſtimmtes, wie die Farbe gegenüber von der Zeichnung; die Melodie zeichnet der Seele eine beſtimmte Richtung der Tonbewegung vor, einen Gang, deſſen Wendungen die Phantaſie überall in vollſter Klarheit und Diſtinctheit folgen kann; die Harmonie dagegen ſchmilzt mehrere Töne zu Einem Klang zuſammen, die Harmoniefolge läßt der Phantaſie nicht die Zeit, jedem einzelnen

Uebergang der Töne des einen Accords in die des nachfolgenden direct zu folgen, es ist so in der Harmonie etwas Dunkles, Undurchsichtiges, Geheimes, eine Weichheit ohne schärfere Umrisse, sie wirkt eben durch dieses unbestimmte romantische Wogen auf das Gemüth als solches, sie thut hiedurch zu der Einzelerregung, wie sie die Melodie vorzeichnet, eine über das Innere nach allen Seiten sich verbreitende Gesammterregung hinzu, sie gibt zur bestimmten Musik Musik überhaupt, sie hüllt die klar dahinschreitende Tonfolge in ein magisches Helldunkel von Klängen ein, die wie Geister in dunklem Hintergrunde sie umschweben, um ihre Bewegung in schönem, aber stillem Einklange zu begleiten. Wenn wir somit genöthigt sind, der Harmonie zwei scheinbar ganz entgegengesetzte Bedeutungen beizulegen, die Bedeutung scharfer Charakteristik und weicher seelenvoller Innigkeit, so ergibt sich ganz Dasselbe auch noch von anderer Seite her; wie die Harmonie kräftige Tonmassen auf einzelne Puncte werfen und diese dadurch stark markiren und hervorheben, wie sie hiedurch in das Ganze einer Tonbewegung besonders hervortretende Einschnitte bringen kann, so vermittelt sie umgekehrt auch die Stetigkeit, den Fluß, die Bindung und Verschmelzung der Theile, sie verwandelt das bloße Nacheinander der Töne in ein zusammenhängendes, zusammenfließendes Ineinander, innerhalb dessen Alles continuirlich zusammenhängt, Eines aus dem Andern sich entwickelt, Eines in's Andere hinüberführt, sie kann wohl wie die Melodie größere oder kleinere Intervalle überspringen, unruhig hin und her gehen, ja sogar selbst erst durch ihren bewegtern Rhythmus stärkere Lebendigkeit zur Melodie hinzubringen, aber sie kann ebenso auch für die lebhaftere discretere Bewegung der Melodie eine in einfachem, ruhigem, gebundenem Hinundherschreiten fortrückende Begleitung abgeben, sie kann einer größern oder kleinern Reihe von Tönen der Melodie einen oder wenige Accorde unterlegen, sie kann liegen bleiben oder sich nur wenig verschieben, während die Melodie auf verschiedenen Intervallen auf- und absteigt, so daß die mannigfaltige Beweglichkeit und Unruhe der Melodie an ihr eine einfache und vereinfachende, das Viele zusammenhaltende und bindende, das Mannigfaltige verschmelzende Unterlage erhält; die Melodie spaltet sich in der Regel wie eine mannigfaltigst gewundene und gebrochene Linie in ein Nacheinander einzelner einander ablösender kleinerer Puncte, die aus der Tonreihe aufsteigen, die Harmonie arbeitet mehr im Großen und Breiten, sie legt der kleintheiligen punctuellen Bewegung eine weniger getheilte, in größern Absätzen, in längeren Windungen sich fortziehende Massenbewegung unter, die sich der erstern überall anschmiegt, aber doch ein Band der Einheit um sie herschlingt, durch welches Stetigkeit und Zusammenhang in das Ganze gebracht wird.

2. Die Muſik, obwohl das Gefühl und damit vorzugsweiſe das Individuelle der Empfindungen, Stimmungen, Affecte, ihr Gebiet ausmacht, ſteht doch in Beziehung auf die Geſetze der künſtleriſchen Behandlung und Darſtellung weſentlich auf der Seite des directen Idealiſmus, ſie kann nur harmoniſche oder die Disharmonie ſogleich wieder auflöſende Tonfolgen und Tonverbindungen dulden, ſie kann nichts Häßliches ſich fixiren laſſen (§. 765), ſie fordert, daß das Einzelne und das Ganze ſchön ſei, in Wohlklang und Ebenmaaß ſich bewege, ſie hat es mit dem Gehör zu thun, das den Mißklang direct als Verletzung fühlt und die Seele ihn als ſolchen fühlen läßt. Ganz ausgeſchloſſen iſt aber damit (wie derſelbe §. es ausſpricht) der indirecte Idealiſmus nicht, wie ſich dieſes einfach ſchon darin ankündigt, daß das muſikaliſche Gefühl neben dem directen auch einen indirecten, d. h. erſt aus der Löſung einer verwundenden Diſſonanz ſich herſtellenden Wohlklang nicht nur duldet, ſondern mit Wohlgefallen und Intereſſe aufnimmt. Der Harmonie fällt (vom Rhythmus hier noch abgeſehen) das Moment des indirecten Idealiſmus vorzugsweiſe zu wegen der markirten Beſtimmtheit, die ihr eigen iſt, wegen ihrer Fähigkeit mannigfache und ſtarke Farben, Contraſte, Gegenſätze auf die Bahn zu bringen. Aber auch von der Melodie iſt es nicht ausgeſchloſſen, ſobald ſie den natürlicheren und einfacheren Gang in ſchön gewundener, einfach klar gezeichneter Linie verläßt und ſtatt deſſen in weiten Intervallen, in unerwarteten Wendungen, Sprüngen, Stößen oder ſonſtigen dem einfach Schönen fremden Bewegungen ſich ergeht; nur hat auch hier die Harmonie mitzuwirken, theils um die Melodie im Ausdruck deſſen was ſie ſagen will zu unterſtützen, theils um zu verhüten, daß die Abweichung der Melodie vom Typus des einfach Schönen nicht in's Unſchöne gerathe; die Harmonie vertritt im letztern Fall das Prinzip des directen Idealiſmus neben dem des indirecten, indem ſie ſich der exceſſiven Bewegung der Melodie als wohlklingende und in ſtrenger Geſetzmäßigkeit fortſchreitende Baſis unterlegt. Geht die Individualiſirung nach der Seite des Komiſchen, des Humors, der Keckheit, Luſtigkeit u. ſ. w., ſo wird ſie vorzugsweiſe dem leicht beweglichen Elemente der Melodie zufallen; iſt ſie aber mehr ernſter, ſchwerer Natur, handelt es ſich um Veranſchaulichung tieferer, ſchrofferer, das Innerſte aufwühlender, gewaltſamer Erregungen und Erſchütterungen, ſo hat die Harmonie die reichen Mittel aufzubieten, die ihr zu Gebot ſtehen. Das einfach Schöne, die reine gegenſatzloſe Idealität gehört zunächſt der Melodie an, weil ſchärfere Charakteriſtik und Bewegung in Gegenſätzen ihr theils ganz fremd, theils wenigſtens nicht natürlich iſt; aber auch die Harmonie muß, wenn in einem Tonwerk die reine Idealität ſprechend hervortreten ſoll, dazu mitwirken, ſei es nun durch Einfachheit und Helligkeit der Accordfolge oder durch den ihr eigenthümlichen Schmelz und Wohllaut;

wir wollen zwar von der Harmonie nicht blos dieſes, weil wir wiſſen, daß ſie noch Weiteres leiſten kann, aber wir müſſen anerkennen, daß auch dieſe direct ideale, klare und weiche Harmonie eine für ſich beſtehende und berechtigte Kunſtform bildet, in welcher das unterſcheidende ideale Weſen der Muſik den übrigen Künſten gegenüber zu ſeinem eigentlichſten Ausdruck gelangt.

a. Ein Gegner der Harmonie war J. J. Rouſſeau; er ſprach den Verdacht aus, alle Harmonie ſei am Ende nur eine gothiſche barbariſche Erfindung, die gar nie gemacht worden wäre, wenn die neuern Völker mehr Gefühl für die wahren Schönheiten der Kunſt, für wahrhaft natürliche und rührende Muſik beſäßen, wie die feingebildeten Griechen, deren Muſik ohne Harmonie ſo wunderbare, unſere dagegen mit Harmonie ſo ſchwache Wirkungen gehabt habe. Daß in einem Lande wie Frankreich, das allerdings (von Volksgeſängen abgeſehen) nicht Heimath wahrhaft natürlicher und rührender Muſik iſt, und in einem Jahrhunderte, wie das vorige, in welchem allerdings Rückkehr von übertriebenem Cultus der Harmonie zur melodiſchen Einfachheit noth that, von einem Manne, der überall das Recht des unmittelbaren Gefühls vertrat, ſolche Anſichten aufgeſtellt wurden, kann nicht auffallen. Nur auf Eines hätte R. ſich nicht berufen ſollen, auf die griechiſche Muſik. Sah denn er, der Mann der individuellen Freiheit, nicht, welch großer Fortſchritt zur Freiheit darin liegt, daß mittelſt der Harmonie innerhalb mehrſtimmigen Geſangs jede Einzelſtimme ihren eigenen Weg gehen, ſelbſtändig neben und mit den andern ſingen, ſelbſtthätig zu vollerer, großartigerer Geſtaltung des Ganzen mitwirken kann? Einſtimmigkeit löst alle Individualität in's Ganze auf, läßt alle perſönlichen Unterſchiede im Allgemeinen aufgehen, bringt aber ebenhiemit doch nur ein unterſchiedsloſes, wenig gegliedertes Ganzes von wenig Ballaſt und Volumen, von wenig Gewicht und Umfang hervor, ganz wie der griechiſche Staat, der groß war durch das Aufgehen der Individuen im Ganzen und klein war durch die fehlende Ausbildung der individuellen Lebenskreiſe. Man ſagt, in rein germaniſchen Ländern ſinge das Volk überall mehrſtimmig, in romaniſchen in der Regel einſtimmig; was läge darin Anderes als der Unterſchied des germaniſchen Sinnes für Individualität, der auch im Singen ſelbſtändig ſein will und nur an einem durch Sonderung der Stimmen individuell belebten Geſange Freude empfindet, vom romaniſchen Charakter, der zu dieſer Hochhaltung der Individualität nie gekommen iſt? Ebenſo iſt dieſe Vorliebe des germaniſchen Geiſtes für Harmonie weſentlich begründet nicht, wie Rouſſeau meint, in den groben und ſtumpfen Organen dieſes nordiſchen Volkes, die mehr durch Stärke und Getöſe der Stimmen als durch die Süßigkeit der Accente und die Biegungen der Melodie gerührt werden müſſen — Harmonie und Gebrüll

sind sehr verschiedene Dinge, — sondern sie ist begründet durch das innigere und tiefere deutsche Gemüth, das weicher, voller, umfassender angeregt sein will als durch bloße Melodie. Die Melodie ist freilich Anfang und Ende aller Musik, mit ihr steht und fällt die Musik, was von der Harmonie nicht gesagt werden kann, aber sie ist eben nur der Anfang, das primitiv Einfache, das eine Erfüllung durch Harmonie fordert, und nur das Ende, nur das Resultat, das nur dann festen Halt, klaren und motivirten Gang gewinnen kann, wenn es aus der Harmonie und ihrer Folge wie die Blüthe aus Stamm und Zweigen emporwächst und von ihr getragen wird. Harmonische Musik ist ein Bild der ideedurchdrungenen Welt, des ganzen großartig nach allen Dimensionen sich ausbreitenden, nach allen Richtungen fest und schön in sich zusammenhängenden und geordneten, überall concrete Einzelgestaltungen aus seinem Schooße an die Oberfläche hervortreibenden Universums; die Melodie ist die Einzelgestalt, die Harmonie das Ganze, auf dem sie ruht und dessen Theil und Glied sie ist; nur der vom Ganzen losgerissene, einsam in sich selbst zurückgezogene, und damit doch zugleich des wahren individuellen Lebens, der unendlich empfänglichen, sich im Ganzen und das Ganze in sich fühlenden Gemüthstiefe verlustig gegangene Geist war im Stande, in der Melodie, in der frei in Lüften schwebenden, die einzig wahre Musik erkennen zu wollen.

§. 776.

1. Die Musik als Bewegung in der Zeit bedarf für ihre einzelnen Töne eine bestimmte, größere oder kleinere Zeitdauer, zwischen deren Maximum und Minimum eine Reihe der verschiedensten Tonzeitmaaße liegt. Das Zeitmaaß der einzelnen Töne ist innerhalb eines Tonganzen entweder ein durchgehends identisches, oder müssen, wenn das Tonganze Töne von verschiedener Zeitdauer (entweder nacheinander oder gleichzeitig) enthält, die Zeitmaaße seiner Töne wenigstens gleichartige, proportionale Zeitmaaße sein, die sich durch numerische Theilung auf ein gleiches Grundmaaß zurückführen lassen. Die aus diesem Verhältniß der Identität oder Proportionalität der Tonzeitmaaße resultirende geregelte Bewegung der Tonreihe und ihrer einzelnen Glieder ist ihr Rhythmus. Die Regelmäßigkeit des Rhythmus wird vollendet und damit feste Ordnung und klare Gliederung in die Gesammtbewegung der Tonreihe gebracht durch den Takt, durch den Aufbau des Ganzen in stetig auf einander folgenden kleinen Zeitabschnitten von durchaus gleicher Dauer und von durchaus gleichem Zeitmaaß ihrer einzelnen Glieder, welchem als beherrschendem Grundmaaß die verschiedenen Zeitlängen der einzelnen Töne des Abschnitts entweder direct entsprechen
2. oder indirect proportional sich unterordnen. Nicht minder wesentlich als geregeltes Zeitmaaß ist für die musikalisch rhythmische Bewegung die Belebtheit, die in sie

gebracht wird durch den auf einzelne rhythmiſche Glieder oder Takttheile gelegten Accent und durch den hiemit gegebenen periodiſchen Wechſel von Hebung und Senkung, accentuirten und nicht accentuirten Gliedern der Reihe. Je nach dem numeriſchen Verhältniſſe der letztern zu den erſtern innerhalb des Takts beſtimmen ſich die verſchiedenen Taktarten. Die (abſolute) Größe der Zeit- s. dauer der einzelnen Takte oder ihrer Glieder ergibt das Tempo des Ganzen mit ſeinen verſchiedenen Gattungen und Arten.

s. Der vorhergehende §. führte ſchon zu einer Berührung des verſchiedenen Zeitverhältniſſes, in welchem zuſammenklingende Töne und Tonreihen zu einander ſtehen können; in der Lehre von der Harmonie treten zuerſt ſolche Verhältniſſe hervor, und wir haben daher die genauere Beſprechung derſelben, ohne welche auch das Weſen der Melodie nicht vollſtändig behandelt werden kann, hier anzureihen. Auszugehen iſt von der verſchiedenen Zeitdauer der Töne überhaupt und dann von hier aus zu ſehen, wie aus dieſer ganz abſtracten Grundlage die reiche Gliederung der metriſchen und rhythmiſchen Verhältniſſe (der Kürze wegen befaſſen wir ſonſt alles hieher Gehörige unter „Rhythmik") ſich ergibt. — Der Einzelton für ſich, ohne oder mit begleitendem Accord, kann an ſich eine Länge oder Kürze von nicht näher zu beſtimmender Größe haben; hierüber läßt ſich im Allgemeinen nur dieſes ſagen, daß die Länge des Tons (mit Ausnahme des Orgelpuncts — und ſelbſt hier darf ſie nicht zu groß ſein —) ihre Grenze findet an der Forderung, daß die einzelnen Töne die Bewegung des Ganzen nicht durch ihre Länge übermäßig verlangſamen, oder mit langen Aufenthalten hemmend unterbrechen, wie andererſeits die Kürze des Tons an der deutlichen Vernehmlichkeit und Unterſcheidbarkeit, die mit der Kürze ſtetig abnimmt, ihr Maaß hat. Der Satz, daß zwiſchen dieſen beiden Aeußerſten eine Reihe von Zeitmaaßen liegt, unter welchen gewählt werden kann, bedarf keiner näheren Erörterung; es braucht zu ihm blos hinzugefügt zu werden, daß in der Wirklichkeit die an ſich unendliche Zahl dieſer Zeitmaaße ſich auf wenige reducirt, weil die feineren Unterſchiede unter ihnen nicht mehr wahrgenommen werden können. Gehen wir vom Einzelton zu einem Nach- und Miteinander von Tönen fort, ſo können ſie alle wohl dieſelbe Zeitlänge haben; das Ganze erhält hiedurch den Charakter vollkommen gleichartiger ruhiger Bewegung, die aber, wenn ſie ausſchließlich und überall angewandt werden wollte, natürlich ſich als einförmig und ſchleppend darſtellen müßte. Verſchiedene Zeitdauer wird daher das Vorherrſchende ſein; dieſe Verſchiedenheit aber kann ſich gleichfalls beziehen entweder auf die Töne in ihrem Nacheinander oder in ihrem Miteinander, indem auch Töne von verſchiedener Dauer zuſammenklingen können, wie wir ſchon in §. 774 bei der Lehre von den conſonirenden und diſſonirenden Intervallen Aehnliches

in Bezug auf die tonerzeugenden Schwingungsverhältniſſe geſehen haben. Dieſe verſchiedene Zeitdauer darf nun in der Muſik nicht ohne Regel und Geſetz ſein, eine vollkommen disparate Dauer der Einzeltöne innerhalb einer Tonreihe würde dieſelbe aller Einheit, aller Gleichmäßigkeit und Symmetrie berauben, und nichts liegt denn auch tiefer in der menſchlichen Natur, als das unwillkürliche Verlangen, eine Tonfolge nach Einem beſtimmten Zeitmaaß ſich bewegen zu hören; ſelbſt wo der muſikaliſche Sinn noch wenig entwickelt iſt, bei Kindern, für Harmonie und eigentliche Melodie unempfänglichen Völkern oder Individuen, für die „der Takt das Einzige iſt, was ſie in der Muſik hören, weil's einem da ſo recht in die Beine fährt," findet ſich für gleichförmig rhythmiſche Bewegung eine Empfänglichkeit, über deren Zuſammenhang mit allgemeineren, durch das ganze Natur- und Geiſtesleben hindurchgehenden Bewegungs- und Bildungsgeſetzen §. 754 zu vergleichen iſt. Zunächſt jedoch iſt dieſe Symmetrie nur in einer ganz allgemeinen Weiſe gefordert, in welcher ſie noch nicht das iſt, was wir nachher als Taktmäßigkeit bezeichnen; es iſt zunächſt nur ſo viel unbedingtes Poſtulat, daß die Dauer der längern und kürzern Töne innerhalb einer Tonfolge eine gewiſſe Proportion unter ſich habe; es kann (recitativiſche) Tonfolgen geben und gibt wirklich ſolche, nicht nur in der alten, ſondern auch in der neuern Muſik, die ohne Takt mit einer ſolchen allgemeinen Proportion der Tondauer ſich begnügen; es iſt genug, daß die kürzern und längern Tonzeiten ſich in einfacher Weiſe auf ein ihnen gemeinſchaftlich zu Grunde liegendes Zeitmaaß reduciren laſſen, daß z. B. die Dauer der kürzern Töne die Hälfte oder das Viertel, das Drittel oder Sechstel oder auch etwa das Fünftel der Dauer des längeren ſei; ſolche Proportionen der Zeitlängen ſind auch hier, wie bei den Tonſchwingungen, natürlich, nahe liegend, leicht zu erfaſſen und zu überſehen, ſie wahren die Regelmäßigkeit der Tonbewegung in ihrem Nacheinander, und ſie machen es möglich, längere und kürzere Töne, die gleichzeitig erklingen, klar zuſammenzufaſſen, indem die kürzeren einfach aliquote Theile der längern ſind und ſich daher unter dieſe leicht wie unter die höhere zuſammenfaſſende Einheit ſubſumiren laſſen. Ausnahmen von dieſer numeriſchen Proportionalität der Töne können nur in beſondern Fällen, wo z. B. das Tempo eines Tonſtücks ſich ſtetig beſchleunigt oder verlangſamt, oder wo durch verlängerte Zeitdauer eine einzelne Stelle einer Tonreihe ſtärker hervorzuheben iſt, geſtattet werden. Indeß auch eine die Proportionalität der Zeitdauer der Einzeltöne ſtreng einhaltende Rhythmik, die hiebei ſtehen bleibt und nicht zur Taktmäßigkeit fortgeht, kann, falls ſie nicht etwa am Rhythmus der Rede, am Metrum der Poeſie, welcher die Muſik ſich anſchließt, einen feſten Haltpunct gewinnt, nicht befriedigen. Sie liegt einmal nicht in der Natur — denn die Natur verlangt durchaus gleichförmiges Fortgehen einer einmal begonnenen Erregung bis zu ihrem

Verklingen, da Ungleichförmigkeit ein Abbrechen einer bereits eingeschlagenen Richtung und somit eine nur mit Sträuben und Widerwillen aufgenommene Störung ist, wogegen fortgesetzte Gleichförmigkeit der Bewegung den Genuß gewährt, einer Erregungsweise, die einmal angeschlagen ist, nun ein für allemal, bis das Ganze zu Ende ist, frei zu folgen und sich hinzugeben, ohne jeden Augenblick wieder aus ihr durch ein anderes Maaß herausgeschnellt zu werden; — sie liegt ebensowenig im Wesen des Geistes; nur eine Empfindsamkeit, die in Einzelheiten sich verliert, kann die nicht geregelte Bewegung der geregelten schlechthin vorziehen, die geregelte ist einerseits in Wahrheit die freiere, da wir eine nach festem Maaße vor sich gehende Bewegung leichter fassen und überschauen, sie ist andererseits die gemessenere und damit kräftigere Art der Bewegung, die das Einzelne nicht einseitig für sich hervortreten läßt, sondern es dem Ganzen unterordnet. Wir können daher in die Lobsprüche, die z. B. Krause dem „wandelnden freien Zeitmaaß" spendet, nicht einstimmen; wir müssen vielmehr, ohne die Bedeutung, die der freie Rhythmus besonders für declamatorische Musik hat, irgend zu verkennen, darauf beharren, daß gleichförmiges Zeitmaaß, wie es im Takte sich realisirt, die höchste Form des Rhythmus ist, welche die Musik davor bewahrt, in eine verschwommene Empfindungsmalerei zu verfallen; die Musik ist nicht die unbestimmt aufundabwogende Empfindung selbst, sondern ihre künstlerische Darstellung, ihre objective Verkörperung, sie würde ohne gleichmäßig beharrenden Rhythmus gerade diese Objectivität verlieren und in das Empfindungsleben selbst unterschiedslos zurückfallen, statt es klar und gesetzmäßig zu veranschaulichen. Eine gewisse ebenmäßige Bewegung ist natürlich dem „Aufundab" der Empfindung nicht schlechthin fremd (§. 754), auch die Empfindung ist ein in einem schnellern oder langsamern Zeitmaaß gleichförmig fortgehendes Erzittern, Pulsiren des Gemüthslebens; aber für das Bewußtsein ist dieses Maaß nicht da, die bewußte Empfindung hängt an den Gegenständen, die sie erregen, folgt regellos den Gefühlen und Phantasien nach, die in ihr angeregt sind, verliert sich an Dieß und Jenes, eilt schnell wieder zu Anderem fort; dieses Ungeregelte sucht die Musik symmetrisch zu gliedern, sie bringt den Wechsel der Gefühle in den Rahmen eines ganz bestimmten Zeitmaaßes, sie hebt diesen im Gefühl selbst innerlich auch waltenden, aber ihm verborgenen regelmäßigen Rhythmus an's Licht des Bewußtseins heraus, sie ordnet die Einzelempfindungen in diese allgemeine Form des Gefühlslebens, sie wäre nicht mehr Kunst, wenn sie nicht mit dem Einzelnen zugleich sein allgemeines Wesen zur Anschauung und damit zugleich in das Einzelne Ordnung und Regel bringen wollte; wie der Ton erst entsteht durch regelmäßige Schwingungen, so die eigentliche Tonkunst erst mit der Regelmäßigkeit des Taktzeitmaaßes, die Allem in ihr festen Halt gibt und dadurch zugleich sie selbst von der Gebundenheit an

das Wortmetrum emancipirt, ſie ſelber erſt hinſtellt als beſondere, Maß und Geſetz in ſich tragende, nicht anderwärts her borgende Kunſtgattung. Zur vollſtändigen Realiſirung des Taktes gehört jedoch noch ein weiteres Moment, das des rhythmiſchen Accentes, welches daher vorerſt in Betracht zu ziehen iſt, ehe das Genauere über den Takt und ſeine Formen beſprochen werden kann.

2. Die Tonbewegung, und zwar auch die ganz gleichmäßig und ſymmetriſch geordnete, hätte keine Stetigkeit, keinen Fluß, ſie zerfiele immer noch in iſolirte Tonatome, ſie wäre hart, ſchroff, eckig (und auch praktiſch faſt unausführbar), ſie wäre ebendamit ohne Leben, Schwung und Kraft, ſowie ohne ganz und vollkommen diſtincte Gliederung, wenn in ihr nicht auch dasjenige Moment, das der §. als *periodiſchen Wechſel accentuirter und nicht accentuirter Takttheile* bezeichnet, als beherrſchende Grundform zur Anwendung käme. Es tritt hier wieder das für die Muſik ſo wichtige Geſetz der Periodicität auf, das Geſetz periodiſcher Abwechslung von Hebung und Senkung, Stoß und Ruhe, Vorſchreiten und Nachlaſſen der Bewegung. An ſich iſt jeder Ton ein Anſatz zur Bewegung, ein Hineingreifen in's Tonſyſtem, ein Stoß auf den tönenden Körper und damit auch auf Gehör und Gefühl ſelbſt; aber anders geſtaltet ſich die Sache in der Tonreihe, dieſe kann nicht eine Reihe ſolcher Stöße ſein, ſie wäre ſonſt ein unerträgliches, hackendes, am Ende in ſich ſelbſt erlahmendes Einerlei, und es verſteht ſich daher für alle Muſik ganz von ſelbſt, die Tonreihe zu theilen in Töne, auf welchen die unverminderte urſprüngliche Kraft des Stoßes oder der Accent liegt, und in ſolche, bei denen dieſelbe ſo bis zum Verſchwinden gemildert iſt, daß ſie neben dem auf den erſten Ton fallenden Accent gar nicht mehr als ſolcher bemerkt, ſondern der zweite (dritte u. ſ. w.) Ton ganz als accentlos vernommen wird. Damit ſind von ſelbſt alle jene Uebelſtände beſeitigt; die Tonreihe geht dahin, ſich anmuthig wiegend in dem ſteten Wechſel von Spannung und Nachlaß, Hebung und Senkung, ſich immer wieder beruhigend und doch ſtets neue Kraft ſammelnd, neue Anläufe nehmend, ebenſo ſchön in ſich zuſammenhängend als lebendig bewegt durch die Reciprocität, mit welcher die ſtoßende Kraft zur Ruhe des Nachlaſſes und dieſe wieder zur Erregung des Stoßes hinübereilt. Ausnahmsweiſe kann natürlich auch die ſtoßweiſe Fortbewegung für den Ausdruck gewiſſer innerer Bewegungen gefordert, aber Regel kann ſie nicht ſein. — Dieſer Rhythmus des Accentwechſels ſteht aber nun in einem ſehr weſentlichen Verhältniß zur Taktmäßigkeit. Er iſt zwar durch ſie nicht ſchlechthin bedingt, er kann auch ohne ſie als einfacher Tonfall, wie z. B. in der Rede, zur Erſcheinung kommen, aber er bedarf derſelben doch, um vollkommnen Realität zu erhalten; erſt wenn der Wechſel regelmäßiger Taktſchläge durch eine ganze Tonreihe hindurch wiederkehrt, kann auch der Accentwechſel ſich

gehörig geltend und bemerklich machen und die Wirkung wirklich thun, die ihm zusteht. Umgekehrt kommt auch die Taktmäßigkeit erst durch den Wechsel des Accents zu voller Realität und Klarheit; das Eintreten des Zeitabschnitts, den der Takt ausfüllt, wird nur dadurch bemerkbar, daß auf seinen Anfang ein Nachdruck, ein Accent fällt, den die übrigen Takttheile nicht haben. Deßgleichen empfängt der Takt erst durch diese Scheidung der Töne in accentuirte und nicht accentuirte nähere Bestimmtheit und Gestaltung. Die bestimmte Qualität, Art, Größe des Takts hängt nämlich lediglich davon ab, in welchem numerischen Verhältniß die nicht accentuirten Takttheile zu den accentuirten stehen. An sich kann dieses Verhältniß der verschiedensten Art sein, es können auf einen Takttheil, der den Accent hat, oder auf eine Arsis 1, 2, 3, 4, ja 5, 6 und darüber Takttheile ohne solchen Accent (Thesen) folgen, namentlich bei schnellerer Bewegung der Tonreihe. Nur ist von selbst klar, daß diese Zahl unaccentuirter („schlechter") Takttheile nicht zu groß sein darf. Es ist keine distincte Eintheilung und Gliederung einer Reihe aufeinanderfolgender Töne möglich, wenn der accentuirten Anfangspuncte im Verhältniß zu den nicht accentuirten Momenten zu wenige sind; je weiter einzelne Töne, besonders bei langsamerem Tempo (von welchem überhaupt bei der Betrachtung der rhythmischen Verhältnisse nie schlechthin abgesehen werden kann), von dem accentuirten („guten") Takttheil entfernt sind, desto mehr zerfallen sie in ein Nebeneinander ohne Einheit, ohne feste Bezogenheit, ohne distincte Sonderung von andern Gliedern der Reihe; ja sie verselbständigen sich unwillkürlich, sie werden, je weniger die accentuirende Kraft des guten Takttheils noch nachwirkt, je mehr sie aus der Gebundenheit an ihn heraustreten, desto mehr eigene, für sich bestehende, gleichsam sich selbst accentuirende Puncte der Reihe. Daher ist es ein nothwendiges, dem Gefühl sich von selbst aufdrängendes Gesetz, daß die Takte nicht zu lang seien, sondern der Wechsel zwischen Arsis und Thesis nur in kleinen Gliedern vor sich gehe. Am klarsten und distinctesten ist so wirklich diejenige Taktanordnung, bei welcher die Zeitlänge der Arsis und die der Thesis einander möglichst entsprechen, bei welcher also auf die Arsis nur Eine gleich lange Thesis oder nicht mehr als zwei gleich lange Thesen folgen, also der einfach zwei- und der einfach dreitheilige Takt. Auf der andern Seite jedoch kann sich die Musik mit diesen kurzen Takten, die das Ganze der Tonreihe in so gar kleine Abschnitte zerspalten, auch wiederum nicht begnügen; der Tonfall würde bei dieser Kleintheiligkeit theils zu einförmig, schleppend, theils (bei schnellerer Bewegung) zu hüpfend und springend, zu leicht, der Ruhe und Haltung zu sehr entblößt; die Musik bedarf daher neben diesen, an ihrem Orte ganz wohl brauchbaren einfachen Taktarten auch zusammengesetztere, breitere Taktformen. Diese ergeben sich dadurch, daß die Größe des einfachen Takts doppelt oder dreifach genommen

und zugleich der zweiten und dritten Taktabtheilung eine gewisse Selbständigkeit eingeräumt wird, indem auch auf ihren Anfangston eine eigene, jedoch dem Accent des ersten Takttheils untergeordnet bleibende Arsis fällt, so daß der Takt sich symmetrisch zu kleinern in ihm befaßten Gruppen gliedert und so nicht nur an Größe und Breite, sondern auch an charakteristischer Mannigfaltigkeit gewinnt. Dem zweitheiligen Takt entspricht der viertheilige, dem dreitheiligen der sechstheilige (mit Arsis auf dem ersten und vierten Gliede), sowie der neuntheilige Takt. Selten ist der durch Vervierfachung des dreitheiligen Takts entstehende zwölftheilige, der für gewöhnlich zu lang ist, um eine eigene Taktperiode abzugeben, noch seltener die noch größeren, und dasselbe gilt auch von dem fünftheiligen (mit Arsis blos auf dem ersten Takttheil), der keinen ganz natürlichen Rhythmus enthält, jedoch als ein erweiterter, verlängerter dreitheiliger Takt hie und da auch durch seine lebendighüpfende Bewegtheit von guter Wirkung sein kann (wie z. B. im Liede vom Prinz Eugen). Das wesentliche Prinzip des Unterschieds unter den Taktarten ist das Verhältniß der Zahl der Thesen zur Arsis; die Dreitheiligkeit eben in diesem Sinne, daß auf jede der Arsen des Taktes doppelt so viele Thesen kommen als im zweitheiligen, verleiht durch diese Reducirung der Zahl der Arsen auf die Hälfte der Thesen und durch die hiemit gegebene schwungreichere und unruhigere Bewegung dem so gebildeten Takte ein vom zweitheiligen so wesentlich verschiedenes Gepräge, daß sogar eine zweite Art des sechstheiligen Taktes, nämlich mit drei Arsen (auf erstem, drittem, fünftem Takttheil, $^6/_4$ Takt), weil er rücksichtlich seiner einzelnen Glieder zweitheilig ist, nicht einfach zu den dreitheiligen Taktarten gezählt, sondern als eine mittlere Form betrachtet werden muß, die ihrem prinzipiellen Charakter und Eindruck nach mit der zweitheiligen Taktform in wesentlicher Verwandtschaft steht. Die ästhetische Bedeutung der verschiedenen Taktarten folgt einfach aus ihrem Wesen. Das Moment gehobener, kräftiger, markirter, unruhiger, hüpfender Bewegung tritt hervor in den dreitheiligen Taktarten, sie sind die bewegtern und entsprechen nach dieser Seite am directesten dem Wesen der Musik, sofern sie eben das bewegte Gefühl und Gemüth darzustellen hat. Die zweitheiligen Taktformen geben der Tonfolge mehr Gleichförmigkeit, Haltung, Gemessenheit, sie sind der Takt des reinen Gleichmaaßes, das über aller Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Bewegung ruhig stehen bleibt, sie bilden die strengere, kunstmäßigere und insofern höhere Form des Taktes; der dreitheilige Takt läßt den Rhythmus, die charakteristische Bewegtheit stärker hervortreten, der zweitheilige dagegen eben die Regelmäßigkeit, welche das Wesen des Taktes überhaupt ausmacht; jener ist der Rhythmus, dieser der Takt in erhöhter Potenz. Modificirt werden jedoch diese Unterschiede durch die Verschiedenheit der engern und breitern, kürzern und weitern

Taktarten; die größere Breite gibt auch der dreitheiligen Taktbewegung ($^{9}/_{8}$, $^{12}/_{8}$ Takt) mehr Gemeſſenheit und Gewicht durch die längern Tonreihen, die ſie zu Einem Taktganzen zuſammenfaßt, wogegen die Kürze auch den zweitheiligen Takten ein Gepräge einer in kleinen Schritten vorwärts gehenden, nirgends feſtern Fuß faſſenden Leichtigkeit und Unruhe aufdrückt.

Vermehrt wird die Mannigfaltigkeit der rhythmiſchen Gliederung noch dadurch, daß es möglich iſt, ohne Beeinträchtigung des gleichförmigen Taktzeitmaaßes einem Ton zwei, drei und mehr Zeittheile des Taktes einnehmen zu laſſen. Es gehören hieher namentlich die ſogen. punctirten Noten, die drei oder anderthalb Theile des viertheiligen Taktes einnehmen, ſo daß ſie dreimal ſo lang ſind als der ganze oder halbe Takttheil, der ihnen entweder, was das Einfachere iſt, nachfolgt oder auch vorausgeſchickt wird; im erſtern Fall iſt der längere Ton ein verlängerter und verſtärkter guter Takttheil, im zweiten dagegen entſteht ein dem längern Ton gegenüber verkürzter und hiemit dem an ſich geſetzmäßigen Vorherrſchen der Arſis widerſprechender guter Takttheil; Beides trägt zum charakteriſtiſchen Ausdruck der Tonbewegung weſentlich bei, indem das Verweilen auf einem langen Tone vor einem kürzern nachdrücklich, d. h. kräftig und gewichtig zu neuer Bewegung anſetzend, wirkt, das unerwartete Ruhen auf einem längern Tone aber, dem ein kürzerer vorangeht, einen eigenthümlichen Eindruck des Nachlaſſens, Stillhaltens, Gehemmtſeins der Bewegung hervorbringt. Daſſelbe iſt, obwohl in ſchwächerem Maaße, nach beiden Seiten hin der Fall, wenn in dreitheiligen Takten entweder der erſte und zweite oder der zweite und dritte Takttheil (oder Taktgruppentheil) zu Einem Tone zuſammengenommen werden. Ganz beſonders wirkſam aber ſind die Accentverſchiebungen. Wenn z. B. im viertheiligen Takt der zweite und dritte Takttheil zu Einem Tone zuſammengenommen („ſyncopirt“) oder die letzte Note eines Taktes mit der erſten des folgenden zu Einer verſchmolzen wird, ſo iſt hiedurch das normale Taktverhältniß verſchoben; es wird entweder eine Arſis durch Verſchmelzung mit der Theſis eliminirt, oder es wird eine Theſis durch Zuſammennehmung mit der Arſis ſelbſt zu einem Takttheil, der den Accent hat, erhoben. Welche von dieſen beiden Wirkungen im einzelnen Falle beabſichtigt ſei, muß der Zuſammenhang der Tonfolge und ihr Vortrag zeigen; die erſtere bringt in die Tonbewegung durch Neutraliſirung des ſcharfen Abſchnittes der Arſis etwas Schwebendes, Fließendes, die zweite aber bringt durch das Vorſchieben der Arſis den Effect erhöhten, markirten Nachdrucks, gewaltſamen Unterbrechens der Gleichförmigkeit des Tonganges hervor und iſt ſo ein Hauptmittel für energiſche, pathetiſche, leidenſchaftliche Tonbewegungen. Auch der Charakter des Gepreßten und Geſpannten kann durch dieſe und ähnliche Verſchiebungen einem Tongange aufgedrückt werden, und zwar treten alle dieſe Wirkungen namentlich dann prägnant hervor,

wenn die mitgehenden Stimmen die normale Takteintheilung festhalten und so ein Gegensatz des Rhythmus der einen Stimme gegen den der andern entsteht. Tausch des Taktes in einem und demselben Stücke, Mischung verschiedener gleichzeitig ertönender Taktarten (wie im ersten Finale des Don Juan) müssen als zu unregelmäßig vereinzelte Ausnahmen bleiben; nur die vorübergehende Combination der Zwei- und Mehrtheiligkeit mittelst der Triolen, Sextolen, Septolen u. s. w. ist eine überall anwendbare, zur Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit beitragende Form. Vorschläge, d. h. kurze, vor oder zwischen die normalen Taktnoten schnell eingeschobene, ungezählt bleibende Noten, oder ähnlich eingeschobene verzierende Figuren erhöhen die Belebtheit des Rhythmus gleichfalls, wie andererseits die accelerirte Bewegung des auf Instrumenten leichter als bei der Menschenstimme ohne Naturwidrigkeit anwendbaren Trillers wiederum der nachdrücklichen Hervorhebung einzelner Töne des Taktes oder ganzer Takte dient. Ueber die Pausen und den Unterschied des gebundenen und gebrochenen Vortrags (legato und staccato) ist in der Erörterung des allgemeinen Wesens der Musik (§. 754) das Erforderliche bereits bemerkt, und es ist daher nur dieß noch beizufügen, daß die große Zahl und Verschiedenheit aller dieser rhythmischen Formen zeigt, wie sehr das jetzt angenommene rhythmische System nicht nur naturgemäß, sondern auch mit der Freiheit der Composition in vollem Einklang ist, indem es ihr den größten Spielraum zu den kunst- und effectreichsten Combinationen offen läßt.

a. Die Bedeutung des Tempo (vergl. §. 754) ist hier nur noch rücksichtlich seines Verhältnisses zum Rhythmus in Betracht zu ziehen. Beide stehen überall in Wechselwirkung. Schnelleres oder langsameres Tempo rückt die Takttheile enger zusammen oder weiter aus einander; die rhythmischen Glieder und Accente verlieren oder gewinnen hiemit an selbständiger Bedeutung, an eigenem Gewichte. Je schneller das Ganze sich bewegt, desto mehr sinkt das durch die Accentuirung und durch die längere Tondauer auf den einzelnen Theilen ruhende Gewicht, sie verflüchtigen sich, lösen sich in's Ganze auf, so daß nicht mehr die schnell vorüberrauschenden einzelnen Rhythmen für sich, sondern die Gesammtbewegung Dasjenige ist, worin der Schwerpunct liegt, worauf Charakter und Eindruck des Stücks beruhen. Das schnell bewegte Tonwerk wirkt mehr als Ganzes, das langsamer dahingehende mehr in seinen Einzelheiten; das erstere läßt nicht Zeit zum Beschauen des Einzelnen, wie das letztere, es ist ebendarum auch weniger durchsichtig als dieses und kann auch aus diesem Grunde seinen einzelnen kleinern Gliedern nicht die concrete Bedeutsamkeit zufließen lassen, wie ein Andante oder Adagio; jenes wirkt indirect, dieses direct idealistisch. Ebenso ist Klein- oder Großtheiligkeit des Taktmetrums (Sechszehntel; halbe Noten) von wesentlichem Einflusse auf den Geschwindigkeitscharakter eines

Tonstückes oder einzelner Theile desselben; die beiderseitigen Momente können entweder zu Einem Zwecke, zu erhöhter Schnelligkeit oder (wie in einem Chorgesange) zu absoluter, maaßvoller, schwerwiegender Langsamkeit zusammenwirken, oder können sie in Gegensatz zu einander treten, indem beschleunigterem Tempo langsamere, gehaltenerem Tempo schnellere Fortbewegung der Taktglieder gegenübertritt; im erstern dieser letztgenannten Fälle hat die Geschwindigkeit doch zugleich einen Charakter der Ruhe, sie ist eine muntere, rüstige, kräftige, nicht aber ungestüm eilende Schnelligkeit, wogegen beim zweiten Falle die langsame Gesammtbewegung des Stücks durch die in einzelnen Takten eintretende schnellere Theilbewegung kurzgliedriger gemacht oder „figurirt" und durch diese leicht dahingehenden Figuren ihres ruhigen Ganges ungeachtet belebt wird, wie ein ruhig hinwallender Strom durch leichtes Wellengekräusel, das an seiner Oberfläche spielt. In diesen Combinationen des Tempo und des Rhythmus das Richtige zu treffen, namentlich in längern Tonstücken passend mit ihnen zu wechseln, im Adagio nicht zu wenig und nicht zu viel zu figuriren, im Allegro nicht durch einseitige Beschleunigung (besonders in Läufen) ausdruckslos zu werden, überhaupt im Tonfall alles Mechanische, Charakterlose, Plumpe zu vermeiden und alle Schönheit zu benützen, die ihm abgewonnen werden kann, ist eine Hauptaufgabe der Composition, an deren befriedigender Lösung es sich namentlich erprobt, ob der Tonsetzer mit freiem Blick das Tonmaterial zu beherrschen und ihm auch in diesen feinsten und abstractesten Beziehungen eine von künstlerischem Geiste eingegebene Gestaltung zu verleihen vermag.

§. 777.

Die allgemeine Bedeutung des rhythmischen Elements für die Musik ist eine dreifache: es gibt der Bewegung Ordnung und Klarheit; es bestimmt den Bewegungscharakter des Tonwerks in eigenthümlicher Weise; und es verleiht demselben eine in aller mathematischen Gesetzmäßigkeit höchst mannigfache und kunstvolle Gliederung, die sich sowohl auf die Zeitdauer der Töne in ihrem Nacheinander, als auf die Zusammenordnung gleichzeitiger Töne bezieht. Eine falsche Stellung erhält die Rhythmik, wenn sie zur Hauptsache gemacht wird, indem hiedurch die abstract formelle Seite der Musik einseitig hervortritt und so das eigentlich Musikalische verloren geht. 1. 2.

1. Der erste Satz des §. faßt die der Sache nach schon im Früheren enthaltenen allgemeinen Momente in Eins zusammen, um daran die Erörterung der allgemeinen Bedeutung des Rhythmus für das Wesen der Musik anzuknüpfen. Der geregelte Rhythmus ist kurz gesagt das archi-

tectonische Element der Tonkunst. Er bringt in das freie Spiel der Töne einmal Proportion, Symmetrie, durch welche es zu einer geordneten Tonreihe mit klarem Verlaufe gestaltet wird. Er bringt in dasselbe ferner einen bestimmten Bewegungstypus, er gibt verschiedene Bewegungsformen her, innerhalb welcher die ganze allmälig hervortretende Tonreihe zu einem gleichmäßig geformten Ganzen gleichsam anschießt, wie eine nach gleichförmigem Typus sich krystallisirende Masse. Und zwar ist dieser Bewegungscharakter dabei doch ein außerordentlich mannigfacher, indem der Rhythmus einem Tonwerk das Gepräge der reinsten Ruhe in der Bewegung aufdrücken, ebenso aber auch die lebendigste, bis zum Stürmischen fortgehende Erregung in dasselbe bringen, wie beruhigend, so auch im höchsten Grad aufregend wirken kann. Nicht minder mannigfaltig bei aller strengen Regelmäßigkeit ist die Gliederung der Tonbewegung, welche durch die musikalische Rhythmik ermöglicht wird. Sie erlaubt den mannigfachsten Wechsel der Tonlängen, sie gestattet ohne irgend Beeinträchtigung der Gesetzmäßigkeit des Fortgangs jeden Augenblick den Uebergang vom langsamen zum schnellen Zeitmaaß, sie ermöglicht überall die Einschiebung kleinerer kürzerer Zwischenglieder zwischen größere und längere, womit sie allerdings über die Architectur hinausgeht, die auch die Einfügung kleinerer Glieder in regelmäßiger Wiederkehr verlangt, sie gestattet ferner überall eine mathematischlogisch strenge und doch mannigfaltigste Subsumtion kleinerer Glieder unter größere, sie läßt in mehrstimmiger Musik die eine Stimme im 2-, 3-, 6fach verstärktem Geschwindigkeitsmaaß die andere begleiten, sie läßt verschiedene Bewegungsverhältnisse neben einander hergehen und doch Ein Ganzes mit einander bilden, sie läßt bald eine langsamere Tonreihe über einer schnelleren sich aufbauen, bald umgekehrt, sie läßt ebenso auch die Reihen ganz mit einander vorschreiten, sie setzt gleichsam mehrere, sei es nun gleich oder verschieden gegliederte und doch in Länge oder Breite einander vollkommen entsprechende Stockwerke über einander, und auch dieses mit einer Freiheit, mit einer unabsehbaren Künstlichkeit und Mannigfaltigkeit, die in der Kunst sonst kaum ihres Gleichen hat. Der Rhythmus bindet, ordnet, charakterisirt, belebt, gliedert den freien Gang der melodischen Bewegung, er verknüpft mit ihr die Harmonie in verschiedenster Weise; er ist nach allen Seiten das formulirende Prinzip, das die verschiedenen Elemente des Tonmaterials fest gestaltet und unter einander zusammenhält. Der Rhythmus vertritt daher vorzugsweise das Prinzip des directen Idealismus in der Musik, er ermöglicht feste gediegene Formen, er kann durch einfache Gemessenheit des Gangs zum Ernst, zur Würde, zur Erhabenheit des Eindrucks oft wunderbar mitwirken, er hält die Bewegung in Maaß und Schranke, ja er verbirgt sie fast, wenn er recht gleichmäßig ist, er bringt dann jenen Eindruck ruhiger, besonnener Haltung des Ganzen

hervor, bei welcher es mehr als ein allmälig auftauchendes und vorüberziehendes Nebeneinander von Tongeſtalten, denn als ein flüchtig ſich abſpielendes Nacheinander von Tonreihen erſcheint. Aber auch der indirecte Idealiſmus kann ſich des Rhythmus in wirkſamſter Weiſe bedienen; nicht nur das gewaltig Aufregende, ſondern auch der Effect des Stoßenden, Harten, Eckigen, Aufſprallenden gehört, namentlich wenn zugleich die in den verſchiedenen Graden der Tonſtärke gegebenen Mittel mit angewendet werden, dem Gebiet des Rhythmus an, und nicht minder endlich gilt dieſes vom Komiſchen, Luſtigen, Scurrilen, Behäbigen, Burlesken, Bizarren und Barocken, indem ja gerade ſpringende, hüpfende, tanzende Bewegung, ironiſirende Gravität langſamen Tongangs, oder andererſeits unerwartete Schärfung und Beſchleunigung der Geſchwindigkeit, ferner plötzliche Pauſen, überraſchendes Umſchlagen und Wechſeln des Zeitmaaßes, plötzliche Verſchiebung der normalen Accente, Tongänge und Tonſchläge, die wie Stampfen, Pochen und Poltern ſich gebahren, die Hauptmittel der Muſik für komiſche und verwandte Effecte ſind. Dieſes Alles muß natürlich auch durch analoge Behandlung der Melodie und Begleitung mit erreicht werden; auch in Melodie und Begleitung müſſen mittelſt hierauf berechneten Gebrauchs der Intervalle und Accorde die Sprünge, die ernſt oder komiſch-pathetiſchen Erhebungen und Läufe, die gravitätiſch ſich ſchleppenden Tonſchritte, die Ueberraſchungen, die Gewaltſamkeiten, die kreiſenden, hinundherhüpfenden Bewegungen auftreten, wenn draſtiſche und beſonders komiſche Effecte hervorkommen ſollen, aber der Rhythmus iſt namentlich für Letzteres immer das Weſentliche, indem nur durch ihn alle jene Contraſte, alle jene mannigfaltigen und prägnanten Bewegungsfiguren ſchlagend hervortreten, welche der muſikaliſche Ausdruck des Komiſchen ſind.

2. Im vorhergehenden §. zeigte ſich Gelegenheit, darauf hinzuweiſen, daß die Bedeutung eines ſtreng geregelten Rhythmus nicht zu gering zu achten ſei; es muß nun aber auch die andere Seite der Sache hervorgekehrt, auch die Ueberſchätzung des Rhythmus bekämpft werden. Es liegt ſchon im Weſen deſſelben, daß er eine abſtracte Form iſt, deren einſeitiges Hervortreten das wahrhaft Muſikaliſche nicht aufkommen läßt. Wenn das Hauptgewicht in einem Tonſtück ganz auf das rhythmiſche Element fällt, wenn das Melodiſche und Harmoniſche gar nicht zu eigener Bedeutſamkeit entwickelt, ſondern eigentlich nur dazu da ſind, die an ſich leere rhythmiſche Bewegung auszufüllen und zu vermannigfaltigen, ſo iſt Charakter und Eindruck des Ganzen nothwendig entweder ein vorherrſchend ſinnlicher, wie bei einer ſchlechten Tanzmuſik, deren Bewegtheit nicht die tiefer in's Innere dringende Erregung, ſondern nur die äußere ſinnliche Aufgeregtheit iſt, oder wenigſtens ein einſeitig pathetiſcher, d. h. der Eindruck der ſogleich in Aufgeregtheit, Affect, Leidenſchaft aufbrauſenden, nicht auch in ſich ſelbſt ſich

vertiefenden, ſich ſammelnden, innerlich austönenden Empfindung. In beiden Fällen läßt das Tonſtück, ſelbſt wenn die rhythmiſche Bewegung an ſich gar nicht einförmig, ſondern charakteriſtiſch gegliedert und variirt iſt, doch weſentlich kalt, es wirkt nur äußerlich erregend, nicht aber anſprechend; es treten einem da nur verſchiedene Bewegungsfiguren entgegen, denen das Qualitativconcrete, das Tönen und Klingen fehlt; man bekommt nichts Seeliſches, ſondern eigentlich nur die in der Erregtheit außer ſich ſeiende, aus ſich herausgeriſſene Ichheit; man ſieht nur dieſe Aufgeregtheit in künſtleriſche Form gebracht, man ſieht, können wir ſagen, mehr etwas, als daß man etwas hört, man ſieht Tanz, Geſticulationen, Aeußerungen des Affects, kurz man kommt, je mehr das rhythmiſche Element vorherrſcht, aus der muſikaliſchen Sphäre deſto mehr heraus in die mimiſche, aus der Kunſt des Tons in die der ſtummen körperlichen Geberde, aus der Kunſt des Geſangs in die der pathetiſch erregten Rede. An ſeinem Ort hat dieſes Alles, mit Maaß angewandt, wohl auch ſeine Berechtigung; aber durchgehendes Vorherrſchen des Rhythmus iſt ſchlechthin unmuſikaliſch und daher, wo es wirklich ſich findet, Beweis des Mangels an wahrhaft muſikaliſcher Begabung. Ein großes muſikaliſches Kunſtwerk wird immer auch Partien haben, in welchen das rhythmiſche Element das Dominirende iſt; aber das melodiſche und harmoniſche Element müſſen doch den erſten Platz behaupten, und es iſt ihnen ebendarum auch geſtattet, ſich für ſich unter derartiger Zurückdrängung rhythmiſcher Bewegtheit oder rhythmiſcher Regelmäßigkeit geltend zu machen, daß Rhythmus oder Takt nur ganz allgemein als ordnendes Maaß zu Grund liegen, ohne beſonders hervorzutreten. Es kann dieß überall geſchehen, wo das Gemüthliche, Seeliſche, das ruhige Weben des Gefühls in ſich zur Darſtellung kommen ſoll, und es gibt daher Tonſtücke in nicht geringer Zahl, namentlich Lieder und Inſtrumentalandante's, in welchen der Fluß der melodiſchen und harmoniſchen Fortbewegung das Intereſſe ſo ganz aufzehrt, daß die Taktform faſt unbemerkt bleibt, ja gar nicht einmal ſtreng eingehalten wird. Marx hat (Muſiklehre S. 111) dieſes Letztere in Bezug auf eine Stelle des Andante's der Mozart'ſchen großen Cdur-Symphonie nachgewieſen, welche übrigens nebendem durch eine ſich länger fortziehende, ſehr ſcharf und einſchneidend wirkende Accentverſchiebung in der Oberſtimme auch wiederum ein ſehr bezeichnendes Beiſpiel der Wichtigkeit des Rhythmus abgibt.

§. 778.

Ein für den muſikaliſchen Ausdruck wichtiges quantitatives Element iſt die größere oder geringere Intenſität des Tones, die Tonſtärke, durch deren einſeitige Benützung übrigens eine ähnliche unmuſikaliſche Aeußerlichkeit in die Muſik kommen kann, wie durch einſeitiges Hervortreten des rhythmiſchen Elements.

Die durch den kräftigern oder schwächern Druck (Stoß) auf den tönenden Körper hervorgebrachte größere oder kleinere Tonstärke entspricht (§. 753) der größern oder kleinern Intensität, mit welcher das Gefühl sich aussprechen soll, und ist daher von großer Bedeutung für den musikalischen Ausdruck. Großartige Effecte des Tönens und des Schalls, scharfe Antitheſen zwiſchen markiger Kraft und ſtiller Zartheit, reizende ſowohl als ſpannende Wechſel in ſtetiger Zu- und Abnahme des Forte oder Piano ſtehen hier der Muſik zu Gebote, und zwar, wie es ſcheint, in höchſt einfacher, leicht handzuhabender Weiſe. Allein nirgends iſt die Gefahr unmuſikaliſcher Muſik größer als gerade hier, indem die Verſuchung ſehr nahe liegt, durch den äußern Schalleffect oder durch den ſpannenden Reiz des Crescendo und Decrescendo mangelnden innerlichen Ausdruck, der in den muſikaliſchen Gedanken und in ihrer gediegenen und charaktervollen Ausführung ſelber vor Allem liegen muß, erſetzen zu wollen; die Muſik geht in Lärm, der blos momentan körperlich wirkt, das Innere aber ſchlechthin gleichgültig läßt oder es geradezu empört, und in ein hohles Spiel des An- und Abſchwellens über, das oft gehört ſogleich abgenützt iſt. Und auch von dieſem Mißbrauch abgeſehen, iſt die praktiſche Anwendung der Tonſtärke zum Behuf des Ausdrucks und Effects keineswegs ſo einfacher Natur als man glauben könnte. Man hat mit Recht bemerkt, die Mozart'ſche Gmoll-Symphonie mit ihren wenigen Blasinſtrumenten wirke auch blos in quantitativ dynamiſcher Hinſicht weit ſtärker als manche neuere Symphonien, deren Partituren von reich beſetzten Poſaunen- und Trompetenſtimmen ſtrotzen. Es iſt dieß z. B. der Fall im erſten Satze, nach der zweiten Wiederholung des das Ganze beginnenden Thema's, in der Partie, wo die Oberſtimmen von lebhaft bewegtem Baſſe begleitet eine kräftig ſtoßende Figur ausführen, und der große dynamiſche Effect dieſer Partie iſt auch wirklich gar nicht blos durch das Forte, ſondern weſentlich auch eben durch den kraftvoll belebten und klaren Rhythmus ſowohl der Haupt- als der Nebenſtimmen bewirkt. Beiſpiele dieſer Art ließen ſich noch viele anführen; ſie zeigen alle, je klarer und heller die Tonbewegung und je belebter und charakteriſtiſch markirter ihr Ausdruck iſt, deſto kräftiger wirkt ſie auch. Alles unklar Gedachte, Trübe, Schwülſtige, Unlebendige verbreitet über die Tonmaſſe eine Dumpfheit, die auch den Schalleffect abſtumpft; das Qualitative der Helligkeit der Klangmaſſen, der Friſche und des Feuers der Bewegung wirkt auch quantitativ energiſch, wogegen übermäßige Häufung von Schallquantitäten geradezu die umgekehrte Folge hervorbringen kann, indem ſie verurſacht, daß die einzelnen Schallkräfte, ſtatt die Kraft des Ganzen jede an ihrem Theile zu verſtärken, vielmehr in dem betäubend dröhnenden, unorganiſch lärmenden Ganzen wirkungslos verlöſchen. Es findet alſo hier etwas ganz Aehnliches ſtatt, wie beim Rhythmus; das

quantitative Dynamische muß dem qualitativen untergeordnet bleiben, und nur wahrhaft künstlerischer Geist und Sinn ist im Stande, die dynamischen Mittel in der Art handzuhaben und sie mit den innerlichen Mitteln des Ausdrucks so zu verschmelzen, daß alle Ausartung der Musik in groben Materialismus der Schallwirkung ferne gehalten wird.

Die Betrachtung der musikalischen Gestaltung des Tonmaterials und der mit derselben sich ergebenden Mittel musikalischer Wirkung ist hiemit abgeschlossen; wir gehen nun über zum Wesen und zur Entstehung des musikalischen Kunstwerks selbst.

§. 779.

1. Das musikalische Kunstwerk entsteht dadurch, daß die Phantasie eine kürzere oder längere, einfachere oder zusammengesetztere Tonreihe schafft, welche sich durch die Art und Weise ihrer Bewegung auf Tönen und Intervallen der Scala, ihres Tempo, ihres Rhythmus, sowie auch ihrer Begleitung als eine Tonfolge von natürlichem, unmittelbar einleuchtendem Fortgange, von klarem, sich in sich selbst abschließendem Verlaufe, von bestimmtem Charakter und Ausdruck zu vernehmen gibt; alle Musik ist rhythmisirte, charakteristisch
2. geformte Tonfolge, oder Melodie. Nur ist sogleich als wesentlich zu beachten der Unterschied zwischen Melodie im engern und weitern Sinn; Melodie im engern Sinn ist eine Tonfolge, die mit selbständiger, charakteristischer, in sich abgeschlossener Bedeutung und ebendamit auch dann verständlich und ansprechend auftritt, wenn sie außerhalb des Zusammenhangs mit einem größern Ganzen und ohne Begleitung gehört wird; Melodie im weitern Sinn oder blos melodiöser Tongang dagegen eine solche, die nur innerhalb eines größern Zusammenhangs oder mit Begleitung klar und schön ist, weil ihr für sich etwas zum Charakteristischen, Bedeutenden, in sich Vollendeten fehlt.

1. Die musikalische Composition unterscheidet sich von jeder andern (die architectonische Ornamentik ausgenommen) durch ihre ganz absolut scheinende Freiheit; sie hat ein bewegliches, der mannigfachsten Combinationen fähiges Material, sie ist nicht an gegebene spezifische Formen der natürlichen Existenz oder des (sprachlichen) Ausdrucks gebunden, wie Plastik, Malerei und Poesie, sie scheint sich das Alles selbst hervorbringen zu können, und kann es auch bis zu einem gewissen Grad, selbst Rhythmus und Harmonie lassen ihr die größte Freiheit der Auswahl und Abwechslung. Aber diese ihre Freiheit ist auch wiederum ein erschwerendes Moment; sie stellt ihr die Aufgabe, aus dem Formlosen, Unbestimmten, absolut Freien etwas zu schaffen, das Gestalt, bestimmten Sinn, spezifische Bedeutung habe (ein Tonbild), ja sogar etwas, das nicht den Eindruck des frei, willkürlich

Gemachten, ſondern auch den des Natürlichen hervorbringe, ſo gut wie irgend ein Naturſchönes oder ein dem Naturſchönen analog gebildetes Werk anderer Künſte; auch das muſikaliſche Kunſtwerk muß objectiv, muß Geiſtiges in Naturform ſein. Dieſes nun erreicht die Muſik, abgeſehen von den einzelnen Ausnahmen, in welchen ein beſtimmter Ausdruck durch bloße Accordfolgen erreicht oder der Ton zu blos rhythmiſchen Wirkungen verwendet wird, durch Melodie; Melodie iſt nicht eine ſpezielle Form innerhalb der Muſik neben andern Formen, ſondern ſie iſt die allerdings durch Rhythmus und Harmonie bedingte und unterſtützte weſentliche Form, mit welcher die Muſik ſelbſt erſt entſteht, ſie iſt die Form des muſikaliſchen Kunſtwerks, wie Geſtaltenbildung die des plaſtiſchen; alles Andere iſt nur Stoff, Element, Mittel, Material, erſt mit der Melodie kommt auch ein Werk, eine Geſtalt, ein Kunſtgebilde hervor, das den Stoff belebt und individualiſirt; Lehre von der Form des muſikaliſchen Kunſtwerks und Melodik ſind identiſch, nur mit Ausnahme davon, daß jene auch die begleitenden, zur Melodie hinzutretenden Momente der Harmonie in ihrer Bedeutung für die Melodie ſelbſt und die Muſik überhaupt zu erkennen hat. Analyſiren wir die Geneſis des muſikaliſchen Kunſtwerks, ſo wird ſich dieß ganz von ſelbſt herausſtellen. I. Die formloſe Maſſe von Tönen erhält Form einmal dadurch, daß aus der unbeſtimmten Menge von Tönen ein begrenztes Quantum ſich folgender, möglicherweiſe jedoch identiſcher, ſich nur wiederholender Töne (für ſich oder mit Begleitung) gleichſam herausgehoben wird. Damit wäre aber erſt ein Nach- und Nebeneinander von Tönen gegeben ohne Einheit, Ordnung und Gleichförmigkeit der Bewegung; dieſes zweite Moment kommt hinzu durch Rhythmus, Takt und Tempo. Bliebe es nun hiebei, ſo hätten wir nur eine rhythmiſirte Tonfolge, an der nichts Beſtimmtes und Charakteriſtiſches wäre als der Rhythmus ſelbſt, der doch für die Muſik nur Element, nicht das Ganze iſt; es muß alſo, damit ſie wirklich muſikaliſch ſei, noch ein weiteres Qualitatives hinzukommen, d. h. es muß auch die Tonfolge ſelbſt, abgeſehen vom Rhythmus, Mannigfaltigkeit, Beſtimmtheit, Charakter, Einheit an ſich haben. II. Dieſes Qualitative entſteht zuerſt damit, daß die Tonreihe eine Folge von Tönen verſchiedener Höhe und Tiefe, ein Auf- und Abſteigen auf Tönen und Intervallen der Scala iſt; ſchon die Scala ſelbſt, rhythmiſch geſpielt, iſt eine muſikaliſche Tonfolge, eine in ihrer Art bereits befriedigende Formirung des formloſen Tonmaterials. Bleiben wir zunächſt bei der Scala ſtehen (um uns die Melodie Schritt vor Schritt entſtehen zu laſſen und dadurch ihr ſo ſchwer begrifflich zu erfaſſendes Weſen uns zu anſchaulichem Verſtändniß zu erheben), ſo thut ſich hier ſogleich ein Unterſchied hervor zwiſchen der Bewegung auf der Scala ſelbſt und der Bewegung blos auf ihren Hauptintervallen (Terz, Quint u. ſ. f.). Die erſtere gibt ein Ganzes, ein

in ſich zuſammenhängendes, concretes Tonbild, die letztere dagegen nicht; und dieſe Differenz hat darin ihren Grund, daß die erſte eine ſtetige Tonfolge iſt, eine Tonfolge, die continuirlich von einem Momente zum andern, nächſtgelegenen fortſchreitet, eine Reihe, in der Eines eng an das Andere ſich fügt, Eines zum Andern fortführt, in's Andere überfließt; es iſt in ihr eine Reihenordnung, ein Zuſammenhang, ein aus vielen ſich an einander reihenden Gliedern erwachſendes Gefüge, das eben hiemit nicht eine leere, abſtracte, dürre, ſtarre Form, ſondern ein inhalterfülltes und ein lebendig, organiſch in ſich fortſchreitendes Ganzes iſt; ſie hat concrete Fülle, und ſie hat Fluß und Leben, ſie iſt eine nirgends abgebrochene, fortſtrömende Linie, nicht eine Reihe weniger getrennter Puncte, die blos in einer Linie liegen, ohne wirklich eine zu bilden. Die Bewegung blos auf jenen Intervallen dagegen führt zwar wohlthuende und charakteriſtiſche Tonverhältniſſe vor (§. 770), aber in zu discreter Getrenntheit, zu fern von einander und mit zu großen Lücken, und darum macht ſie den Eindruck einer blos abſtracten Form, einer Form ohne geformtes Material, eines Rahmens ohne concreten Inhalt, einer unzuſammenhängenden Punctenreihe. Zur muſikaliſchen Form gehört alſo nicht blos Wechſel von Höhe und Tiefe überhaupt, ſondern dabei zweitens ein mehr oder weniger continuirliches Aufundabwandeln auf Tönen der Leiter, kurz Stetigkeit, Fluß der Tonfolge (Melodie). Der discontinuirliche Wechſel zwiſchen entlegenen Tönen (z. B. das Anſchlagen der Hauptintervalle) iſt zwar nicht ſchlechthin ausgeſchloſſen, er kann am gehörigen Ort auch ſeine Dienſte thun, wenn es der Sache oder des Ausdrucks wegen vorübergehend um eine weniger ſtetige Tonfolge ſich handelt, aber Stetigkeit iſt das Vorherrſchende, und ſie kann oft (z. B. in Läufen) ganz für ſich allein befriedigen, da ſtetig auf einander folgende Töne bereits ein concretes Tonganzes, eine Tonlinie, eine Tonfigur geben. Nur darf dieſe den Charakter des Stetigen an ſich tragende Tonfolge weder ein leeres, unterſchiedsloſes Einerlei, noch eine Reihe ohne diſtincte Gliederung ſein, wenn ſie Kunſtform ſein will; die Scala z. B. iſt (§. 771) dieſes erſt, wenn ſie ſo gebildet iſt, daß der Wechſel zwiſchen ganzen und halben Tonweiten und die Periodiſirung durch die Halbtöne Mannigfaltigkeit und Gliederung in ſie hineinbringen. Als drittes und viertes Erforderniß der muſikaliſchen Form ſtellt ſich mithin heraus, daß die Tonfolge einen zwar vorherrſchend, aber nicht abſolut ſtetigen, keinen gleichförmigen, ſtets in denſelben Tonweiten ſich bewegenden, ſondern einen zwiſchen verſchiedenen Tonweiten wechſelnden Fortgang habe, und daß derſelbe kein aggregatartiger, ſondern ein in ſich gegliederter, gruppirter Fortgang, oder daß ſie eine in kleinere Reihen ſich theilende und dadurch ebenſo mannigfaltige als wiederum ebenmäßige, leicht überſchauliche und zur Einheit zuſammenzufaſſende Tonreihe ſei; kurz die Tonfolge muß Intervallenwechſel und Periodicität

haben. In erſter Beziehung darf ſie nicht einförmig und träg hinundherſchleichen, um den Grundton ermüdend ſich herumbewegen, wie ſo viele Kanon- und Madrigalmelodien älterer Jahrhunderte (die Kieſewetter's Geſchichte der Muſik mittheilt); ſie darf auch nicht auf den Grad von Intervallenwechſel ſich beſchränken, den die Scala anwendet, da in dieſer doch zu wenig Mannigfaltigkeit der Abwechslung iſt, als daß ſie für ſich befriedigen könnte; neben dem ſtetigen Fluß iſt Mannigfaltigkeit der Hebung und Senkung, der Schritte und Wendungen unerläßliches Geſetz. In zweiter Beziehung aber muß die Tonfolge aus ebenſo zuſammengehörigen als ſich gegen einander abgrenzenden Gliedern beſtehen, ſie iſt ſo anzulegen, daß von einem Ton aus ein gewiſſer Fortgang durch mehrere Töne bis zu einem Puncte gemacht wird, mit welchem dann eine neue, von der vorhergehenden etwas abgehende Wendung des Fortgangs deutlich eintritt, auf dieſe Wendung wieder eine andere folgt u. ſ. w. III. Indeß auch damit haben wir noch nicht die ganze muſikaliſche Kunſtform; man vergleiche z. B. eine mit einer Melodie in gleichem Schritte fortgehende nächſtuntere Begleitungsſtimme, die nicht ſelbſt wieder melodiſch geführt iſt; in einer ſolchen kann alles bisher Geforderte beiſammen ſein, und doch fehlt ihr noch gar Vieles zur muſikaliſchen Form, ſie leuchtet nicht ein, ſie bedeutet nichts, ſie hat keinen Charakter, keine Motivirung und Natürlichkeit des Fortſchritts und Verlaufs, kein Leben und keinen Schwung, ſie gefällt nicht. Darin erſt, auch Dieſes hinzuzuthun, ruht das Geheimniß der Muſik; wie es aber hinzuzuthun ſei (oder was volle muſikaliſche Form gebe, was die Melodie ſchließlich zur Melodie mache), dieß zu definiren, iſt einer der ſchwierigſten Puncte der muſikaliſchen Aeſthetik. Erforderlich hiezu iſt weiter 1) Dieſes, daß der Fortgang nicht blos ſtetig, wechſelnd, periodiſch, ſondern zugleich gebunden iſt durch die in ſeinem Verlauf ſtets feſtgehaltene Beziehung zu einem Grundton. Ein Tonbild, ein vollkommen einheitliches Tonganzes, entſteht erſt dann, wenn die Tonfolge ein Aufundabſteigen von einem Grundton aus iſt, das die Beziehung zu dieſem Grundton ſtets durchſcheinen läßt und daher am Ende auch wieder in ihn zurückgeht (ein Geſetz, das ſich ſelbſt dann nicht aufhebt, wenn ein Tonwerk aus mehreren Tonſtücken mit verſchiedenen Grundtönen beſteht, indem dieſe Grundtöne der einzelnen Stücke doch in Beziehung zu einander ſtehen und wo möglich der Grundton des letzten Tonſtücks mit dem des erſten identiſch iſt). Gehen wir zum Behuf beſtimmterer Orientirung zunächſt wieder auf die Scala zurück, ſo befriedigt ſie nicht nur durch ihre Stetigkeit, (relative) Abwechslung und Periodicität, ſondern durch die unwandelbare Beziehung aller ihrer Einzeltöne zum Grundton; ſie iſt eigentlich nichts als dieſes, daß der Grundton eine Tonreihe anhebt, welche zu ihm ſelbſt (Prim oder Octave) zurückgeht, und welcher man, auch bevor dieß erreicht iſt, dieſe Beziehung auf ihn

immer wieder durch drei Umstände anmerkt, einmal dadurch, daß die stetige Hinauf- und Herabbewegung ein Ankommen bei der Octave vermuthen läßt, für's zweite dadurch, daß die Bewegung innerhalb der Tonart des Grundtons bleibt, und für's dritte dadurch, daß diese Bewegung die auf den Grundton unmittelbar hinweisenden Hauptstufen der Leiter, Quint und Terz, berührt. Eine solche Bewegung leuchtet ein, sie ist motivirt und in sich abgeschlossen — denn man sieht, daß in ihr alles einen Zweck hat, man sieht, auf was sie hinaus will, auf Vorführung aller Töne, die nach einem bestimmten Tongeschlecht sich vom Grundtone aus als Mitte zwischen ihm und seinen Octaven ergeben, sowie auf Wiedererreichen des Grundtones; — sie macht den Eindruck des natürlichen, nicht willkürlich subjectiven, sondern objectiv begründeten Fortschritts — denn sie geht vom Grundton aus vorwärts in Tonweiten, die der natürlichen Gehörorganisation gemäß sind, und durch Tonstufen, welche das Gehör als wesentliche, in charakteristischer Beziehung zum Grundton stehende Intervalle sogleich ansprechen; — sie gefällt, weil sie die Bewegung vom Grundton aus und zu ihm zurück in concreter lückenloser Weise, mit immerhin mannigfachem Tonwechsel zur Anschauung bringt und dabei doch durch ihre Einfachheit Alles ausschließt, was diese Anschaulichkeit verdunkeln oder stören könnte. Alle diese Verhältnisse, welche die Scala als Bewegung vom Grundton aus und zu ihm zurück klar, natürlich und gefällig machen, kehren, nur in weniger einfacher Weise und in großartigerem Maaßstabe, bei aller kunstmäßig geformten Musik, bei aller Melodie wieder und sind Bedingung derselben; klar wird alle Musik nur durch Festhaltung des Grundtons und seiner Tonart, durch Vermeidung zu vieler und entlegener Modulationen, durch rechtzeitiges Zurücksteuern zum Ausgangspuncte; natürlich wird sie bei kleinern Stücken nur durch einen Tonfortgang, der die Hauptstufen der gewählten Scala auch mitergreift, sie hervortreten läßt, hie und da auf ihnen ruht, bei größern durch längere Ausweichungen nur in solche Tonarten, die zur ursprünglichen in näherer Beziehung stehen; gefällig nur durch die ebenso mannigfaltige, wechselreiche als einfach ungezwungene, anschauliche Weise, mit der sie ebenso den Fortgang vom Grundton oder der Grundtonart hinweg wie die Zurückwendung zu ihnen bewerkstelligt. In anderer Rücksicht freilich, nämlich noch mannigfaltigeren Tonfolgen gegenüber, gefällt die Scala nicht, weil sie zu stetig und uniform ist; sie gefällt doch nur in Vergleich mit gar zu einfachen Fortbewegungen, z. B. von Prim über Quint zur Octave, sowie in Vergleich mit ganz unbestimmt in's Blaue gehenden Tonaggregationen, und dieser Punct führt uns nun 2) auf eine weitere Hauptbedingung der musikalischen Kunstform, auf das Charakteristische und Ausdrucksvolle. Das Charakteristische fehlt auch der Scala ihrer Uniformität ungeachtet nicht, und wir gehen daher auch hier wieder von

ihr aus. Sie hat nicht blos die Eigenthümlichkeit, daß ſich in ihr alles auf den Grundton bezieht und ſo ihr Gang einleuchtende Klarheit, motivirten Fortſchritt, natürliche Geſetzmäßigkeit und befriedigende Einheit erhält; ſondern ſie hat auch einen Charakter, eine Bedeutung, einen beſtimmten Ausdruck; ſie ſtellt eine beſtimmte Art der Bewegung dar, nämlich die geradlinige Bewegung zwiſchen zwei Puncten (Prim und Octav), oder wenn ſie auf- und abwärts genommen wird, die in gerader Linie auf- und abſteigende, in gerader Linie aus ſich heraus und in ſich wieder zurückgehende, kurz eine beſtimmte Art von Bewegung, die nicht nur andern gegenüber ihre charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit, ſondern auch innerhalb der verſchiedenen Bewegungsarten eine gewiſſe beſondere Bedeutung und Bedeutſamkeit hat; die geradlinige Bewegung repräſentirt ja einen einfachen regelrechten Fortgang nach oben, welcher ſo gut als weniger einfache in der Muſik vorkommen darf und muß, indem er z. B. der ganz treffende Ausdruck leichten oder entſchiedenen Vorwärtsgehens (wie im Schlußchor des erſten Donjuanfinales), einfacher, ungehemmter Erhebung u. ſ. w. iſt, wie auf der andern Seite die unmittelbar wieder in ſich zurückgehende Bewegung der auf- und abwärts genommenen Scala eine einfache, gleichförmige, in ſich kreiſende Aufeinanderfolge identiſcher Hebung und Senkung darſtellt, die gleichfalls eine berechtigte, in ihrer Art zu treffendem Ausdruck geeignete Bewegungsform iſt. Ganz ebenſo verhält es ſich mit der muſikaliſchen Form überhaupt. Ein Tongebilde, eine Melodie muß auch durch die Art und Weiſe ihrer Hebungen, Senkungen, Windungen, Schritte, Sprünge eine eigenthümlich charakteriſtiſche und bedeutſame, irgendwie intereſſante Bewegungsart darſtellen, wie in der bildenden Kunſt jeder Umriß Charakter und Bedeutung haben ſoll; ein Tongebilde entſteht ſozuſagen damit, daß aus den unendlich vielen an ſich möglichen Zuſammen- und Umſtellungen der Töne eine einzige herausgegriffen wird, die ſo beſtimmt iſt in ihrer Art und Weiſe, daß wir in ihr ſogleich einen eigenthümlichen Modus von Toncombination, einen eigenen etwas Beſtimmtes ausdrückenden, einer beſtimmten Bewegung der Empfindung, des Affects, des Willens u. ſ. w. (ähnlich wie vorhin die Scala) entſprechenden Bewegungsmodus, einen charakteriſtiſchen, etwas ſagenden Verlauf erkennen, wozu natürlich die Rhythmik auch wiederum weſentlich mitwirken muß. An dieſes letztere Moment ſchließt ſich ſodann 3) noch eine weitere Eigenthümlichkeit an; es iſt nämlich in der hinaufſteigenden Scalenbewegung auch ein Rhythmus (im höhern Sinn des Worts §. 500), ein Bewegungsrhythmus, ein Aufſchwung, ein Zug nach oben, der mit dem Uebergang von der Septime zur Octav wieder in Ruhe übergeht, und noch mehr iſt dieſer Rhythmus in der auf- und abſteigenden Scala, indem hier dem Anſteigen die Senkung, der abwärtstreibende Zug nach unten folgt, welcher gleich-

falls erſt mit dem letzten Uebergang von der Secund zur Prim ſich wieder beruhigt (ein Verhältniß, das unter Anderem durch die Scalenläufe im Andante der Ouvertüre zu Don Juan vortrefflich in's Licht geſetzt wird); es iſt hinauf- wie hinabwärts ſowohl ein Anſchwellen, Forttreiben als auch ein Nachlaſſen und Verklingen der Bewegung, ein Hinauf- und Herabdrücken vom Anfangspunct zu den von ihm entfernteren Mittellagen, von dieſen wiederum zu dem dem Anfang entſprechenden Endpunct, ſodann von dieſem herab wieder zur Mitte und von da zum Ausgangspunct zurück. Dieſer Bewegungsrhythmus iſt es, welcher der Scala, und wie ihr auch jeder andern Tonreihe, erſt vollkommen den Charakter eines in ſich abgeſchloſſenen, alle Momente, deren eine Bewegung fähig iſt, durchlaufenden, in ſich lebendigen Tonganzen verleiht, das Empfindung und Phantaſie ebenſo hebt und emporträgt, als es ſie wieder zur in ſich befriedigten Ruhe herabläßt. Durch alle dieſe Eigenſchaften hat endlich die Scalenbewegung 4) auch vollkommenſte Naturſchönheit, ſie iſt ein Naturſchönes, das man nicht anders haben möchte, ein Naturſchönes zwar von ſehr großer Einfachheit und daher für ſich allein nicht befriedigend, aber darin doch gefällig durch reine, unmittelbare, ungekünſtelte Objectivität. Hiemit haben wir nun ſämmtliche Momente beiſammen, durch welche das Tonmaterial zum Kunſtwerk ſich geſtaltet; wo alles Dieſes iſt: Begrenzung, Taktmäßigkeit und Zeitmaaß, Wechſel in Höhe und Tiefe und doch Fluß und Stetigkeit, Abwechslung der Tonweiten und periodiſche Gliederung, feſte Beziehung auf einen Grundton, klar motivirte, natürliche, charakteriſtiſche Bewegungsrichtung und lebendiger Bewegungsrhythmus, da iſt künſtleriſche Compoſition (vergl. §. 495 ff.) und Eindruck einer ſolchen vorhanden. Eine ſolche Tonreihe iſt aber zugleich nichts Anderes als Melodie (oder eine Reihe, eine Geſammtheit von Melodieen); die Analyſe der Melodie in ihrem Unterſchied von der bloßen Tonreihe führt ganz auf dieſelben Requiſite, die ſich uns für die muſikaliſche Kunſtform überhaupt ergeben haben, indem ja, wie die Erörterung an den Hauptpuncten es bereits hervorhob, keine Melodie iſt, wo irgend eines derſelben fehlt, und wir haben ſo zugleich den Satz, daß alle Muſik Melodie iſt. Die Fälle, in welchen um beſonderer Wirkungen willen Rhythmus oder Harmonie allein dominiren, können nur Ausnahmen ſein, da Rhythmus noch keine Muſik, Harmonie aber Muſik noch ohne diſtincte und lebendige Form iſt. Maaß und Energie der Bewegung gibt der Rhythmus; ſeelenvolle Innigkeit, Schmelz, ausdrucksreiche Färbung und Markirung gibt die Harmonie; alles Andere aber, Begrenzung, feſte Geſtalt, anſchaulichen Fortgang, Sinn und Klarheit, directen Ausdruck der Stimmung und Empfindung, Charakter und Leben erſt die Melodie; ſie erſt gibt zu der Färbung das Licht, den Umriß, die Zeichnung, die Belebtheit und innerlichrhythmiſche Bewegtheit des Kunſtwerks

hinzu. Bezeichnend ist es in dieser Beziehung, daß man nur eine melodische oder melodiöse Tonfolge einen „Gedanken“ nennt, ein Etwas, bei dem man zu denken und nicht blos äußerlich an einander Gereihtes zu hören bekommt; die Melodie ist eine gedankenmäßige, das Viele zur Einheit eines Ganzen gestaltende Gliederung des Tonmaterials; sie ist, eben weil sie die absolute Form ist, die weder abstracte Einheit noch abstracte Vielheit duldet, sondern Beides zu concreter Gestaltung verbindet und ein Ganzes aus ihnen bildet, auch Gedanke, während Rhythmus abstracte inhaltsleere Form, Harmonie nur Ergänzung einer schon vorhandenen Form, kein einheitliches Ganzes für sich ist und ebendeßwegen beide wohl gedankenmäßig sein können, aber noch keine „Gedanken“ sind. Weiter kann hier auf die einzelnen Momente des Wesens der Melodie noch nicht eingegangen werden; nur so viel ist noch zu bemerken, daß die Analyse jeder gegebenen Melodie, die wirklich anspricht und gefällt, alle jene obigen Merkmale vom ersten bis zum letzten, vom „begrenzten Quantum“ bis zur „Natürlichkeit und Gefälligkeit,“ obwohl natürlich nicht überall alle in gleichem Verhältnisse entwickelt (da sonst keine Mannigfaltigkeit von Melodieen wäre), in ihr aufzeigen, und daß sich als Grund des Unbefriedigenden einer Melodie immer das Fehlen des einen oder andern herausstellen wird.

2. Der zweite Satz des §. macht einen Unterschied zwischen Melodie im engern und weitern Sinn. Es kann nämlich nicht gefordert werden, daß ein Tonwerk blos aus solcher Melodie bestehe, die ganz für sich allein selbständige charakteristische Bedeutung und Verständlichkeit, durchaus regelmäßigen Verlauf, vollständig entwickelte Periodicität, schlechthin gefällige Tonfolge u. s. w. habe. In größern Tonwerken entstände dadurch Einseitigkeit, Uniformität, abstracte Klarheit und abstracte, leer und kraftlos werdende Gefälligkeit; die Musik, und besonders die weniger als die Menschenstimme auf einfach klaren, die Einzeltöne länger aushaltenden Fortgang angewiesene Instrumentalmusik, bedarf mannigfaltigere Formen, sie muß sich auch sozusagen frei tummeln können, ohne alle jene Gesetze der eigentlichen Melodie (Cantilene) zu beobachten, sie muß Sätze bilden dürfen, die wie z. B. die sehr rasch in verschiedenen Wendungen gespielten Töne der diatonischen oder chromatischen Scala mehr Figuren als selbständige Tongestalten geben, Figuren, in denen (vergl. §. 776, 2.) die einzelnen Töne enger zusammenrücken und weniger bedeuten, Figuren, die zur eigentlichen Melodie sich verhalten, wie etwa Arabesken zur plastischen Zeichnung. Solche Figuren sind allerdings auch melodiös; aber die einzelne Figur für sich ist, wenn auch charakteristisch, doch theils quantitativ, theils qualitativ zu unbedeutend, von zu wenigem Gewicht, als daß sie eigentliche Melodie heißen könnte, so daß es mehr die Wiederholung oder Variirung der Figur oder die Aneinanderreihung mehrerer solcher Figuren ist, worauf das Be-

friedigende und Gefällige dieſes Fortgangs beruht, wie z. B. in ſo vielen Orcheſtermelodieen, künſtlichern Arienpartien u. ſ. f. Oder kann der geradlinige Fortgang, ſei es nun einfach oder variirt durch einzelne Wendungen, die jedoch dem geradlinigen Fortgang untergeordnet bleiben, angewendet werden in Paſſagen, Läufen, Tongängen; ein ſolcher geradliniger Fortgang iſt auch Melodie, wie ſich dieß oben bei der Betrachtung der Scala ergab, er iſt aber doch nicht vollkommene Melodie, weil er zu wenig Wechſel und Charakter darbietet; auch hier haben wir nur Melodie im weitern Sinn. Ein dritter Fall iſt der, daß ein Tonwerk aus einem möglichſt einfachen Gedanken durch Variirung ein größeres Ganzes aufbaut, oder daß es aus einem kurzen Satz (Thema) Keime (Motive) heraushebt, die weiter entwickelt, „thematiſch" verarbeitet werden; ein ſolcher einfacher Grundgedanke braucht auch nicht alle Erforderniſſe der Melodie zu vereinigen, er kann zu eng begrenzt, zu einfach ſein, um Melodie im vollen Sinn des Worts zu heißen. Alle dieſe Melodieen im weitern Sinn oder melodiöſen Sätze haben dieſes mit einander gemein, daß ſie, eben weil ſie nur unvollkommene Melodieen ſind, blos innerhalb eines größern Zuſammenhangs befriedigen und verſtändlich ſind. Verſchieden iſt ein vierter Fall, wenn nämlich eine Melodie erſt durch die Accord- oder Stimmenbegleitung vollen Sinn erhält, indem das Hauptgewicht auf den charakteriſtiſchen Accordklängen und Stimmencombinationen liegt; auch da kann der Wechſel, der Bewegungsrhythmus, der eigenthümliche Charakter fehlen, der zur eigentlichen Melodie gehört, indem dieſe Momente von der Harmonie oder von der kunſtreichen Stimmführung übernommen werden, und ſo iſt auch hier nur Melodie im weitern Sinne vorhanden. Ganz hört die Melodie nur da auf, wo die Accordfolge ſo das einzig Gewichtige iſt, daß die Reihe der oberſten Accordtöne keinen für ſich irgend verſtändlichen und bedeutenden Fortgang mehr bildet, oder wo einzelne Töne oder Accorde (identiſche oder verſchiedene) ohne Verbindung unter ſich blos nach einander mehrmals angeſchlagen werden; dieſes Fehlen der Melodie kann aber nur ausnahmsweiſe vorkommen, indem die beſtimmte Melodiebewegung durch ſolche noch unbeſtimmtere Töne und Tonfolgen eingeleitet, mit Unterbrechungen weiter geführt oder abgeſchloſſen werden ſoll.

Daß die Melodie ſelbſt da, wo ſie für ſich charakteriſtiſche und ſchöne Form hat, in der Regel die Harmonie poſtulirt, als die für volle Muſik unentbehrliche Ergänzung, durch welche in ihren Gang feſterer Zuſammenhalt, wahrer Fluß, beſtimmtere Charakteriſtik kommt, iſt im §. 775 bereits ausgeführt. Insbeſondere aber gilt dieß von den melodiſchen Figuren, die für ſich ſelbſt weniger Bedeutung haben; ſie ſind bei längerer Aufeinanderfolge zu leer, zu leicht, zu ſchwebend ohne Harmonie und gehören in dieſer Beziehung mit denjenigen Tonfolgen, die wir vorhin als vierte

Art von Melodieen im weitern Sinne bezeichneten, zu einer Gattung zusammen.

Die Frage, welche dieser beiden Arten von Melodie für die Musik höhere Bedeutung habe, ist dahin zu entscheiden, daß Musik nie blos aus melodischen Sätzen im weitern Sinn des Worts bestehen kann. Die nur uneigentlich melodische Composition steht allerdings in einer gewissen Beziehung höher als die einfach melodische, sie ist freier, größerer Abwechslung und Lebendigkeit fähig, sie vertritt innerhalb der Melodie das Prinzip des indirecten Idealismus, ohne das die Kunst nie recht concret wird, sie ermöglicht die Instrumentalmusik, welche eben die freieste und concreteste musikalische Kunstform ist. Aber sie kann nie für sich allein ein schönes musikalisches Kunstwerk hervorbringen; wenn innerhalb eines Tonganzen nicht auch eigentliche Melodie zu Tage tritt, sei es nun als Thema oder innerhalb der figurirten Tonsätze, so fehlt etwas Wesentliches. Die figurirte Bewegung ist wegen ihrer Kleintheiligkeit die unruhigere, wegen der Mannigfaltigkeit von Figuren, die sie an einander reihen muß, die wechselvollere, wegen der geringern Bedeutung, die in ihr das Einzelne für sich hat, die weniger helle und deutliche, sie ist mehr ein in mannigfaltigsten Wendungen sich fortziehendes Gewebe, als ein ruhig klar und einfach hinschreitendes Gebilde. Blos figurirter Musik fehlt die Helligkeit, die Concentrirung auf klar bestimmten Gefühlsausdruck, es fehlt ihr die klare Sprache der Empfindung, der einfach volle Erguß innerer Bewegung, und sie muß daher entweder einer Melodie, die das Hauptthema des Ganzen bildet, untergeordnet sein, aus ihr hervorwachsen als ihre Variirung oder thematische Verarbeitung, oder ist es gefordert, daß sie an einzelnen Puncten zur eigentlichen Melodie übergehe, sie aus sich hervortreibe, um in ihr zur Sammlung, zur ausgesprochenen Klarheit, zur ruhig schönen Haltung zu kommen, sie muß sich zu ihr entfalten, wie die Pflanze zur Blüthe und Blume, wie der Organismus zum Auge, zu dem ruhigen und in Ruhe Alles sagenden Spiegel des bewegten Innern. Kleinere Tonstücke, mit Ausnahme von mehr technischen Etüden, einleitenden Präludien, zum Gesang überführenden Recitativen u. s. w., können nur aus vorherrschend eigentlicher Melodie bestehen, da sie sonst keine Bedeutung für sich hätten, während in größeren Compositionen allerdings die eigentliche Melodie, wie schon bemerkt, schlechthin unzureichend ist, weil man nie blos das einfach Gefällige will. Das Gebiet der eigentlichen Melodie ist vorzugsweise die Vocalmusik; in ihr die Figurirung zu viel anwenden, ist ein Widerspruch, an dem manche sonst mit höchster Kunst gearbeitete Werke älterer Componisten und noch mehr eine Unzahl von Opernarien kranken; der Widerspruch war verzeihlich, so lange die Instrumentalmusik noch weniger ausgebildet und in ihrem Recht anerkannt war, aber er ist es nicht mehr, seitdem die Möglichkeit da ist, die

beiden Arten von Melodie an die beiden Hauptgattungen der Composition zu vertheilen. Ein ausschließender Gegensatz zwischen eigentlicher und uneigentlicher Melodie findet des wesentlichen Unterschieds beider nicht statt; beide können, falls nur Fehler wie der eben angeführte vermieden werden, in einem und demselben Tonstück zusammen angewendet werden, so namentlich in Instrumentalstücken von einfachem und doch lebendig bewegtem Charakter, wie Tänze, Märsche und dergleichen. Ja die eigentliche Melodie kann in uneigentliche, in figurirte sich verwandeln; die Richtung des Tonfortgangs, seine lineare Bewegung bleibt im Allgemeinen dieselbe und spezificirt sich doch in den einzelnen Theilen zu einer Mannigfaltigkeit von Wendungen, welche größeres Leben in ihn bringen; die einzelnen Glieder (Noten, Takte) der ursprünglichen Melodie verselbständigen sich, regen sich, treiben kleinere ineinander übergreifende Sprossen und Zweige, und die Gestalt des Ganzen scheint deßungeachtet unverändert durch diese Zuthaten hindurch. An dieser Figurirung der Melodie hat die Musik ein Hauptmittel der Belebung und Mannigfaltigkeit, das auch die Vocalmusik für diese Zwecke reichlich verwenden kann.

§. 780.

1. **Wie zwischen Melodie im engern und weitern Sinn zu unterscheiden ist, so ist auch die ihr wesentliche Periodicität eine doppelte; sie bezieht sich theils auf die Anordnung des Ganzen, sofern diese einen nach den Gesetzen der Symmetrie gestalteten Periodenbau darstellen muß, theils auf die größern und kleinern Glieder der längern periodischen Abschnitte, indem auch diese untergeordneten Glieder eigene, unter sich zusammengehörige Gruppen darstellen müssen. Quantitativ läßt die periodische Gliederung sehr vielfache Unterschiede der Zahl der**
2. **Haupt- und Unterabtheilungen zu; in qualitativer Beziehung aber ist nothwendig, daß die einzelnen Theile und Gruppen bei aller Selbständigkeit natürlich, fließend, in lebendigem Bewegungsrhythmus sich an einander anreihen.**

1. Das so weich und schwebend scheinende Gebilde der Melodie verbirgt in sich eine strenge Gliederung und Gruppirung, deren Nothwendigkeit der vorhergehende §. nachgewiesen hat und deren Wesen nun noch spezieller zu betrachten ist. Am klarsten tritt sie hervor bei der Melodie im engern Sinne, während die blos melodiöse Tonfolge wenigstens in größern Tonstücken keinen so einfach bestimmten Gesetzen der Anordnung unterworfen ist (§. 779, 2.), daher hier zunächst nur von eigentlicher Melodie und kleinern Melodieen im weitern Sinn die Rede ist. Das melodische Tonstück baut sich in der Regel auf aus zwei in Bezug auf Länge einander conformen Haupttheilen; dieselben können, wie namentlich in bewegtern Stücken (besonders Arien), auch einen dritten in die Mitte nehmen, aber die normale

und für ſich ganz befriedigende Form iſt die Zweitheiligkeit. Durch ſie ſtellt ſich die Melodie einerſeits dar als eine Tonfolge von nicht zu kleinem Umfang, als ein nicht zu inhaltloſes, gehörigen Raum umſpannendes Ganzes; andrerſeits bewirkt ſie, daß das Nacheinander der Töne durch Sonderung in Theile die ihm ſonſt fehlende Ueberſchaulichkeit und durch gleiche (ſymmetriſche) Gruppirung eine Regelmäßigkeit des Verlaufs erhält, ohne welche Einheit und Zuſammenſtimmung an ihm vermißt würde. Das Ohr rechnet beſonders bei kleineren Tonſtücken unbewußt die Zeitlänge des einen Theils nach und erwartet ihre Wiederkehr; wird ſie im zweiten Theil gekürzt oder überſchritten, ſo entſteht, auch wenn der Fehler nicht bemerkt wird, das unbehagliche Gefühl unſymmetriſcher Anlage (wie bei einem Gebäude mit ungleichen Langſeiten), und es iſt daher, wo nicht der beſondere Inhalt oder Charakter eines Stücks es anders verlangt und hiedurch die Abweichung rechtfertigt, ein unabänderliches Geſetz, daß die zwei Theile einander entſprechen; ſie müſſen mindeſtens, wenn nicht geradezu gleich, doch einander proportional ſein, indem z. B. ein 12taktiger Theil auf einen 8taktigen folgt. Dieſelbe Gliederung fordert ein Tonſtück, wenn es nicht unklar und unſymmetriſch ſein will, innerhalb der einzelnen Theile; die Regel iſt auch hier, daß ſie aus Unterabtheilungen, gewöhnlich Perioden genannt, gebildet werden; kleinere Melodieen, z. B. Lieder, Themas zu Variationen, können auch blos aus Perioden oder aus periodiſirten Abſchnitten, die nicht förmlich als Theile von einander geſchieden ſind, (ſowie andrerſeits größere melodiſche Stücke, deren Inhalt die Sonderung in größere Theile nicht verſtattet, aus einer Reihe ſolcher Perioden oder Abſchnitte) beſtehen. Ein 16taktiger Theil z. B. iſt ſchon zu lang, wenn er nicht periodiſirt iſt; man hätte an ihm eine Reihenfolge ohne Einſchnitte und Ruhepuncte, welche weder klar überblickt noch mit dem Wohlgefallen, das nur die gegliederte Anordnung gewährt, aufgenommen werden könnte; Ausnahmen von dieſer regelmäßigen Periodiſirung finden auch hier nur ſtatt bei ſich länger hinziehenden figurirten Tonfolgen oder bei Figurirung einzelner Stellen der Melodie durch Läufe, Verzierungen u. ſ. w. Die Theile ſowohl als die Perioden und Abſchnitte haben, obwohl nicht in völlig gleicher Weiſe, ein Merkmal mit einander gemein, ſie bilden geſonderte Partien des Ganzen. Jeder Theil ſchließt den melodiſchen Fortgang ab; beide Theile haben eigene Schlüſſe, die ſich nur dadurch von einander unterſcheiden, daß um der Einheit des Ganzen willen der zweite Theil nothwendig im Grundton des Stückes ſchließt, der erſte aber nicht. Die Periode iſt zwar nicht ſo ſelbſtändig wie der Theil, ſie kann ſich z. B. der nächſten durch eigens dazu beſtimmte Zwiſchen- und Uebergangstöne anſchließen, ſie hat nicht einen eigenen Schluß; aber einen Endpunct mit Schlußcharakter muß ſie haben, der ſich durch den Gang der Tonfolge, ſowie der Begleitung,

durch ein Zuruhekommen, Anhalten der Bewegung, namentlich durch Stillhalten auf der Tonica oder auf der Quint ankündigt. Dieser äußern Aehnlichkeit der Construction des Theils und der Periode liegt die innere zu Grund, daß der Theil und die Periode mehr oder weniger selbständige Theile des Ganzen sind, eine Selbständigkeit, durch welche es eben seine nothwendige Gliederung erhält. Es ist zwar kein Theil ohne den andern, keine Periode ohne die ihr vorhergehende oder folgende ganz und recht verständlich, da sonst die Einheit des Tonstücks aufgehoben wäre, aber relativ sind sie doch ein Ganzes für sich. Der zweite Theil ist eine entsprechende Weiterführung oder theilweise Wiederholung des ersten, der erste ist eine Vorbereitung des zweiten, so daß keiner ganz selbständig ist; der erste sagt nicht genug, nicht Alles ohne den zweiten, der zweite baut auf dem ersten fort, er stände ohne ihn in der Luft; aber sie verhalten sich zu einander doch immer zugleich wie Vor- und Nachbild, Bild und Gegenbild; es ist jeder doch selbst ein Bild, wie zwei Gemälde, deren eines den Anfang, das zweite den dem Anfang entsprechenden Abschluß einer Handlung oder Begebenheit darstellen wollte, bei aller Zusammengehörigkeit doch selbständig gegen einander wären; gerade bis zu dieser scharfen Sonderung in selbständige Ganze muß die Theilung des Tonstücks fortgehen, wenn sie vollständig sein will. Eine ähnliche, wenn auch schon geringere Selbständigkeit kommt sowohl dem periodisirten Abschnitt als der Periode selbst, also z. B. der ersten viertaktigen Hälfte eines ersten Theils zu; sie macht für sich schon weit mehr den Eindruck des Unvollständigen, das eine Ergänzung und Weiterführung fordert, aber sie ist doch noch eine Tonfolge, die auch schon ausgedehnt und charakteristisch genug ist, um ein Tonbild zu sein, was namentlich dann klar hervortritt, wenn mit der zweiten Periode eine neue Tonart, die Tonart der Dominante eintritt; wäre nicht jede Periode ein Tonbild, das sich gegen das nächstfolgende klar abhebt, so wäre der aus Perioden bestehende Theil eben auch nur eine Tonreihe, in der nichts Bezeichnendes, nichts Bestimmtes zu Tage träte; er wäre eine gerade Linie, eine Reihe von Puncten, so aber ist er eine (in der ersten Periode) sich hebende und wieder zu einem Abschlusse sich herabsenkende, eine (mit der zweiten Periode) sich hebende und sich abermals senkende Wellenlinie, wie die Musik sie fordert, weil sie ihr Wesen in concreter Mannigfaltigkeit der Bewegung eines beweglichen und nur in distincter Beweglichkeit schönen Tonmaterials hat. Aber auch mit der Periode ist die Gliederung noch nicht vollendet. Die Periode ist immer so groß, um ein relativ selbständiges Tonbild zu sein; sie hat also immer mindestens so viel Umfang (z. B. 4, 6, 8, 10 u. s. w. Takte), daß auch in ihr Raum für Gliederung ist, wenn auch nur für eine einfache zweitheilige Gliederung, und sie kann wirklich als Periode, als ein Ganzes für sich nur erscheinen, wenn sie diese

Gliederung in Theile wirklich hat, d. h. wenn sie so gestaltet ist, daß die erste Hälfte sich von der zweiten sondert, auf sie vorbereitet, in ihr gleichsam eine Antwort, ein Gegenbild, eine Ergänzung ihrer selbst findet. Diese Unterabtheilungen der Periode heißen Vorder- und Nachsatz, die beide von einander auch äußerlich getrennt sein können, jedoch nicht müssen, wenn nur die Richtung der Melodie nebst der Begleitung einen Ruhe- oder Wendepunct, einen Einschnitt zwischen beiden Theilen kenntlich macht. Vorder- und Nachsatz sind natürlich noch weniger selbständig als erste und zweite Periode, aber sie bedeuten doch etwas für sich, sie geben eine eigene, bereits irgendwie charakteristische Tonfigur, der man allerdings durch ihre Kürze und Unabgeschlossenheit sogleich anfühlt, daß sie integrirender Theil eines größern Tonganzen ist. Die Theilung kann sogar noch weiter herabgehen, es kann innerhalb größerer Vorder- oder Nachsätze jedes Taktpaar, in kleineren jeder Takt ein besonderes Glied mit eigenthümlicher Bewegung bilden; aber überall nothwendig ist namentlich diese letztere ganz bestimmte Gliederung, so sehr sie zur Lebendigkeit und charakteristischen Gestaltung beiträgt, deswegen nicht mehr, weil eine gleichförmige Bewegung durch 2 oder bei Tonstücken von größerem Maaßstab durch 4 und 5 Takte hindurch immer noch kurz genug ist, um auch ohne vermannigfaltigende Gliederung den Eindruck einer klaren und ansprechenden Tonfolge zu machen. Die gesammte Gliederung des melodischen Tonstücks stellt sich somit dar als symmetrisch sich eintheilend und abstufend; es zerfällt in Theile mit größter, mittlerer, kleinerer und kleinster Selbständigkeit gegen einander, es zerfällt in Theile, die im Verhältniß gegenseitiger Ueber- und Unterordnung untereinander stehen; es ist so in der Gruppirung der Melodie eine gemessene architectonische Logik, auf deren Durchführung ihre Ueberschaulichkeit und Einfachheit, ihre Klarheit und Haltung, ihre Abrundung und Gefälligkeit, kurz ihre Schönheit der Form nach beruht; ja selbst zur Idealität und Erhabenheit des Eindrucks kann sie mitwirken eben durch die gemessene, sichere Ruhe, die mit ihr gegeben ist. In bewegtern, dem Inhalt nach mannigfaltigern Tonstücken darf und soll die streng mathematische Eintheilung freilich nicht eingehalten werden; aber auch hier, wie desgleichen auch in größern Tonwerken, sind immer wenigstens einige Partien symmetrisch gegliedert und tragen so zur Ordnung und Natürlichkeit des Ganzen bei. Man vergleiche z. B. die Arien „dieß Bildniß" und „O Isis" in der Zauberflöte. In der erstern finden wir strenge Gliederung nach gleichförmigen Sätzen und Satzreihen nicht durchgehend, wir treffen in ihr der Zahl der Takte nach sehr ungleichartige Glieder, Sätze und Perioden, indem die Länge der einzelnen Partien sich ganz nach dem Inhalt der Empfindungen bestimmt, welche veranschaulicht werden sollen; diese Arie ist mit Recht psychologisch, nicht streng logisch construirt, sie schmiegt sich den Bewegungen des

Gemüths an, und die Ruhe, die wir deſſen ungeachtet an ihr bewundern, hat der Meiſter ihr vorzugsweiſe durch andere Mittel, durch das gehaltene Tempo, durch den ſchönen Fluß der Melodie, durch die kunſtreiche Compoſition der einzelnen Haupttheile zu geben gewußt. Die Arie des Saraſtro dagegen beſteht in vollkommenſter Regelmäßigkeit aus ſechs 8taktigen Perioden; ſie iſt, da der unumwundene, ſtrömende Erguß des Geſangs nirgends ein Abbrechen duldet, nicht in zwei Theile geſondert, ſondern erhält nur durch das Einfallen des Chors am Ende der dritten und ſechsten Periode eine gewiſſe Abgrenzung; aber gerade dieſe durchaus gleichförmige und gleichmäßige Fortbewegung in einem und demſelben Rhythmus verleiht ihr jenes Gepräge prieſterlicher Feierlichkeit, erhabener Seelenruhe, das im Verein mit der ſeelenvollen Innigkeit und ſchönen Pracht der Melodie und Harmonie dieſe Arie zu einer in ihrer Art einzigen Erſcheinung macht (wogegen der ſchon wieder ſtärker bewegte Chor „O Iſis“ mit kleinern und größern Sätzen wechſelt und überhaupt nicht dieſe ganz gleichförmige periodiſche Anordnung zeigt). Eine feſte Beſtimmung der Zahl kann, wie ſchon eigentlich für die Theile nicht, ſo noch weniger für die Perioden und Sätze gegeben werden; letztere können je nach Umſtänden 2-, 3-, 4-, 5taktige ſein u. ſ. w.; die Hauptſache iſt nicht die Zahl an ſich, ſondern die Symmetrie, vor Allem alſo gleiche Taktzahl des Vorder- und Nachſatzes, weil Ungleichheit hier am ſtörendſten wirkt, wogegen die Taktzahl der Perioden und der Theile dem Symmetrieverhältniß nicht ſo ſtreng unterworfen iſt, weil hier je nach Bedarf Erweiterung, Verlängerung das Richtige ſein kann. Je einfacher, überſchaulicher, in ſich abgeſchloſſener, je mehr nach dem Prinzip des directen Idealiſmus abgefaßt das Stück iſt, deſto mehr ſtrenge geradzahlige Symmetrie; je freier, mannigfaltiger, bewegter dagegen das Ganze iſt oder je mehr es unter das Prinzip des indirecten Idealiſmus fällt, deſto freier iſt auch die Handhabung der Symmetrie, obwohl ſie nie ganz fehlen darf, ſondern wenigſtens einzelne Abſchnitte beherrſchen muß, damit ſie innerhalb des Ganzen doch auch zur Erſcheinung komme und ihm dadurch der Charakter der Ueberſichtlichkeit und Ordnung gewahrt werde. Dieſes Nebeneinander von Gebundenheit an das Symmetriegeſetz und von Freiheit in ſeiner Anwendung iſt tief begründet im Weſen der Muſik als ſubjectiver, den Ausdruck immer wieder über die Form ſtellender Kunſt, ſowie als Bewegung in der Zeit, die einerſeits Maaß und Gliederung weſentlich braucht, aber andrerſeits eben doch nur ein Maaß und eine Gliederung überhaupt, nicht wie die Architectur eine exakte, die Prüfung des meſſenden Auges aushaltende geometriſche Gliederung; es weiſt hin auf die Verwandtſchaft der Muſik mit der Poeſie, deren Verſe und Strophen ſo ziemlich daſſelbe ſind mit den muſikaliſchen Sätzen und Perioden, obwohl ſie in Bezug auf die Zahl der Strophen ſowohl des ganzen Gedichts als ſeiner

einzelnen Theile eine (für den Gedankenausdruck nothwendige) Freiheit hat, welche der Muſik als weſentlich rhythmiſcher Kunſt verſagt iſt.

2. In der Theorie der Muſik iſt es gewöhnlich, die Taktgruppen, welche zuſammen einen größern Satz oder auch kurze Perioden bilden, Rhythmen zu nennen; dieſe Bezeichnung iſt in ſo fern paſſend, als die Sonderung des Tonſtücks in Theile u. ſ. w. nicht nur der überſichtlichen Gliederung dient, ſondern auch zum Bewegungsrhythmus in weſentlicher Beziehung ſteht. Der Theil führt zum Theil, die Periode zur Periode, der Vorder- zum Nachſatz, die Taktgruppe zur Taktgruppe hinüber; das erſte Glied iſt allemal — dieß geht durch die ganze Muſik hindurch — ein Anfangen, ein Anheben, das im zweiten Glied zur Vollendung oder zur Ruhe, eine unvollkommen gebliebene Tonerhebung, die im zweiten zur Ergänzung und Vervollſtändigung gelangt; das erſte Glied lüftet den Vorhang nur halb, zeigt nur erſt ein halbes Tonbild, ganz bekommen wir es erſt im zweiten; das erſte Glied führt uns irgendwie hinaus in das Reich der Töne und Tongeſtalten, aber es läßt uns ſtehen auf halbem Weg, es gibt uns keinen Abſchluß, zeigt uns den Rückweg nicht, dieß geſchieht erſt durch das zweite. So kommt in die Muſik Hebung und Senkung, Spannung und Löſung, Erwartung und Befriedigung, und hiedurch eben iſt die Muſik theils für uns ſpannend, theils das wahrhafte Abbild des Gemüths, das eben in dieſer die Ichheit ergreifenden, mit ſich fortführenden und erſt allmälig ſich wieder löſenden Spannung der Gefühle und Affecte ſein Leben hat. Die eine Taktgruppe treibt mit der Richtung, die ihre Töne nehmen, ſchlechthin fort zur nächſten; dieſe mit ihr zuſammen oder der Vorderſatz zum Nachſatz, indem er ohne dieſen unvollſtändig erſcheint wie eine Frage, die auf Antwort wartet; die Periode iſt nun zwar im Nachſatz zu einer Beruhigung gekommen, aber ſie als Ganzes iſt doch wiederum nicht fertig in ſich, ſondern erwartet ihre Ergänzung durch die zweite; aber auch mit dieſer darf die Bewegung nicht aufhören, wenn nicht das Muſikſtück überhaupt aufhören ſoll; will es nicht aufhören, ſo muß die zweite Periode mit der erſten zuſammen wieder ein Unvollſtändiges ſein, das Ergänzung durch Weiteres fordert oder doch erwarten läßt, eine Eigenſchaft, die namentlich damit erreicht wird, daß mit der zweiten Periode eine Ausweichung in eine andere Tonart und ſomit eine Abweichung des ganzen Tonſtücks von ſich ſelbſt eintritt, die wieder aufgehoben werden muß und daher eine weitere Fortſetzung der Tonreihe verlangt. Aus dieſen rhythmiſchen Beziehungen der Sätze und Perioden ergibt ſich nun zugleich der Bewegungsrhythmus des erſten Theils überhaupt; dieſer Bewegungsrhythmus iſt ein Compler aus kleinern Rhythmen, in welchem die Spannung ſtets zunimmt; es iſt zwar eine Bewegung, die innerhalb ihrer ſelbſt (in der zweiten Taktgruppe, im Nachſatz und in der zweiten Periode) mehrere Ruhepuncte hat, und ſie

trägt auch hievon abgesehen gar nicht nothwendig den Charakter einseitiger Erregtheit an sich, sofern sie zunächst doch nur der blos allmälig sich hebende und daher verhältnißmäßig noch immer ruhigere Anfang des Ganzen ist, der die Hauptgedanken desselben exponirt; aber es ist doch immer eine Bewegung, welche, namentlich bei Anwendung der Modulation, als Ganzes unvollständig ist und weiter treibt, so daß Alles zusammengenommen das Moment der noch nicht abgeschlossenen Hebung, der Spannung, der Erwartung das Uebergewicht behauptet; der erste Theil ist eine die Hauptgedanken gebende, aber sie noch nicht weit genug fortführende Exposition, die eben weil sie Manches noch zurückhält auch noch weiter vorwärts treibt. Anders der zweite Theil (oder in kleineren Stücken die zweite Periode, sowie in nicht genau nach Theilen gesonderten Stücken, wie die vorhin angeführte Arie aus der Zauberflöte, die zweite Periodenreihe des Ganzen). Steigt der erste Theil auf, so steigt der zweite ab; führt jener vorwärts, so führt dieser zurück; spannte uns der erste, so löst dieser die Spannung wieder in Ruhe und Befriedigung auf. Dieses ist nun aber nicht so gemeint, als trete mit dem zweiten Theil sogleich ein Nachlassen der Bewegung und Lebendigkeit des Tonstücks ein. Es kann dieß, außer wo Inhalt und Ausdruck eine Ausnahme gebieten, schon deßwegen nicht stattfinden, weil die Musik doch immer Erhebung und Bewegung ist und daher das Moment des Nachlassens, so wenig es fehlen darf, doch dem Moment der Hebung stets untergeordnet bleiben muß, und es ist auch dadurch ausgeschlossen, daß der erste Theil eine immer nur erst anschwellende, vorwärtstreibende Bewegung ist, die den höchsten Grad der Hebung noch gar nicht erreicht hat. Die Sache verhält sich mithin vielmehr so, daß nur der ganze Charakter und ganze Verlauf des zweiten Theils ein Nachlassen der Bewegung, ein Sichlösen einer Spannung darzustellen hat. Der zweite Theil hat daher wesentlich selbst auch noch Hebung, Aufstreben, Fortschritt in sich; er setzt zunächst die Hebung des ersten Theils fort, vollendet sie, führt sie weiter, steigert und verstärkt sie auch (ein Zweck, dem in größern Werken der den zweiten Theil beginnende „Mittelsatz," der bewegteste Theil des Ganzen, seine Entstehung verdankt). Ist aber dieß geschehen, dann tritt das Nachlassen ein; die Bewegung sammelt, beruhigt sich, sie kehrt namentlich zur Grundtonart zurück, ja sie wiederholt geradezu oft die erste Periode oder den ganzen ersten Theil, sie läßt diese ersten Partien, denen nun, nachdem sie (im Anfang des zweiten Theils) die geforderte Ergänzung und Verstärkung oder die Fortführung zu weitern Bewegungsformen, die sie erwarten ließen, bereits erhalten haben, der Charakter des Unbefriedigenden, Unvollständigen und Erwartunganregenden benommen ist, noch einmal auftreten als die Grundlage des Ganzen, zu welcher dieses, nachdem es seinen Kreislauf gemacht, nachdem es Alles, dessen es fähig war, aus sich hervor-

getrieben hat, einfach zurückkehrt, um in ihr zur Ruhe zu kommen; höchstens am Schluß hebt und erweitert sich der Grundgedanke noch einmal, um nicht (wie dieses allerdings häufig der Fall ist) in leicht monotoner Wiederholung und mattem Nachlaß zu verklingen, sondern mit einem Nachklang des höhern Aufschwungs, der gegen das Ende des ersten Theils oder am Anfang des zweiten genommen war, und so doch mit immer noch lebendig bewegtem Wellenschlag zu schließen (ein Moment, das sich in größern Werken, z. B. Symphonien, zu eigenen stärker erregten Schlußsätzen ausbreitet). Der zweite Theil ist so das vollkommenste Gegenbild des ersten, er hat den umgekehrten Rhythmus, er fängt in und mit der Bewegtheit an, führt sie eine Weile noch fort, läßt sie aber mehr und mehr sich beruhigen; wie der erste aus immer wieder vorwärtstreibenden Rhythmen besteht, so der zweite aus Rhythmen, die immer mehr zur Ruhe hinführen, wovon selbst die bewegtern Rhythmen im Anfang des zweiten Theils nicht ausgeschlossen sind, indem gerade mit dem höchsten Grade der Erregung die Umkehr, der Nachlaß, die Senkung bereits angebahnt, ja am bestimmtesten motivirt ist. Im Einzelnen modificirt sich dieses Alles freilich auf mannigfaltige Weise, da theils Größe, theils Charakter einzelner Tonwerke oft eine weit concretere Gliederung der Haupttheile verlangen, indem z. B. in größern Compositionen schon im ersten Theil neben dem Moment der Hebung das der Beruhigung stärker vertreten sein muß, als dieses bei kleineren Melodieen möglich ist; aber das Gesetz ist überall durch die größten wie durch die kleinsten Tonwerke hindurch eines und dasselbe: Aufschwung, Hebung, Spannung, damit ein innerlich motivirter Fortgang, ein Interesse, — Nachlassen, Senkung, Lösung, damit ein Resultat und Abschluß da sei und nicht die Musik eben da abbreche, wo sie blos umkehren und allmälig zur Beruhigung zurücklenken sollte; alles Erklingen, sei es nun eines Tones oder einer Tonreihe, fordert Verklingen, alles Erzittern ein Ausbeben, eine Herstellung des Gleichgewichts; so nur ist für den Geist Befriedigung, Vollendung, Anschauung eines zur Einheit sich abrundenden Ganzen da, und es wird daher sogleich als Uebelstand gefühlt, wenn ein Kunstwerk nicht zu lebendigem, bewegtem Aussichherausgehen, noch mehr, wenn es nicht zu einem erst nach Erschöpfung aller Stufen und Grade der Bewegung eintretenden, dann aber die Spannung völlig lösenden, die Bewegung zur Ruhe führenden Austönen, kurz zu einem natürlichen und befriedigenden Abschluß gelangt. Wirklich schöpferische Phantasie (die namentlich eben das unter Anm. 1. Geforderte versteht, „für sich unvollendete, zu weitern vorwärtstreibende" und hiedurch den Fortgang belebende und motivirende Sätze zu bilden), vermählt mit ursprünglichem, sicher treffendem Sinne für Gleichmaaß, allein kann diese Rhythmik des Tonwerks hervorbringen, deren gelungene Vollendung wesentlich über den Totaleindruck des Ganzen entscheidet; keine

hinundherfahrende, in Tönen herumwühlende Lebendigkeit ohne Gliederung, ohne Ausgestaltung selbständiger, sich gegen einander abhebender Gedankengruppen, keine Gliederung ohne Lebendigkeit, keine einseitige Erregtheit ohne besonnenes Zurückstreben zur Ruhe, dieß sind auch in der Musik Grundgesetze, die nie veralten, sondern immer nur in neuen Formen angewendet werden können.

Natürliche, fließende, Einheit in's Ganze bringende Fort- und Uebergänge zwischen den größern und kleinern Theilen, trotz aller Absonderung und Gliederung, verstehen sich von selbst. Dieses Moment mußte aber doch besonders erwähnt werden; denn namentlich im zweiten Theil, wo das Tonstück vom bewegteren Gang zum beruhigtern und oft geradezu zur Wiederholung von Sätzen des ersten zurücklenkt, ist es von großer Wichtigkeit, daß dieses Zurücklenken durch passende Uebergänge, z. B. von der ersten Periode des zweiten Theils zur zweiten, das Ganze abschließenden gehörig motivirt und ausgeführt erscheine. Die Uebergänge sind, obwohl schon mehr in größern Werken, kaum minder wichtig und schwierig als die Schlüsse; ob der Componist das Tonmaterial wirklich beherrscht, dieses muß sich ganz besonders daran zeigen, ob er im Stande ist, Uebergänge einzuführen und zu bilden, welche wie in melodischer Beziehung so rücksichtlich des Bewegungsrhythmus des Tonwerks deutlich umlenken, ohne doch irgend schroff oder willkürlich abzubrechen, und fließend weiter leiten, ohne an dem bestimmten Eindruck, daß das Einschlagen einer andern Richtung oder der Rückgang zu schon Dagewesenem sich vorbereite, irgend etwas vermissen zu lassen.

§. 781.

Die Harmonie, welche die Melodie begleitet, zerfällt in mehrere, höhere und niedere Stimmen, deren Gang seiner Bezogenheit auf die Melodie ungeachtet sehr mannigfaltig sein und daher auch mit einer gewissen, der Melodie analogen charakteristischen Selbständigkeit ausgestattet werden kann. An diese Selbständigkeit der Einzelstimmen knüpft sich die Entstehung der ersten über die einfache Melodie hinausgehenden Form des zusammengesetzten musikalischen Kunstwerks, die Entstehung der polyphonen Musik im Gegensatz zur homophonen.

Die Melodie ist die Grundform der Musik; aber sie tritt zugleich, worauf schon §. 779 mehrfach hinwies, als eigene Form, als „einfache Melodie" andern und reichern Formen der Musik gegenüber, sofern das Wesen der Musik einen Fortschritt über die einfache Melodie hinaus zu entwickeltern und zusammengesetztern melodischen und melodiösen Compositionen fordert, wenn sie nicht abstract eintönig werden und auf zu enge,

zu leichte, zu wenig ſagende Formen ſich beſchränken will. Mit dieſen höhern Formen haben wir es jetzt zu thun und bemerken über die Eintheilung der ganzen Lehre vom zuſammengeſetzten muſikaliſchen Kunſtwerk gleich dieß zum Voraus, daß die Hauptformen deſſelben am richtigſten (auch der geſchichtlichen Entwicklung am beſten entſprechend) ſich ergeben und claſſificiren, wenn man zunächſt reflectirt auf die Form, welche die Melodie ſelbſt annehmen kann mittelſt concreter Ausbildung ihres eigenen Prinzips, d. h. durch melodiſche Geſtaltung der Einzelſtimmen, durch welche an die Stelle der einfachen Melodie ein Gewebe zuſammenklingender Melodieen tritt, die „Polyphonie" (indem dieſes Wort zur Bezeichnung einer Vielheit ſelbſtändiger, „Vielſtimmigkeit" dagegen zur Bezeichnung unſelbſtändig begleitender Stimmen gebraucht wird). Dieſe Form iſt die erſte, da die Melodie hier aus ſich ſelbſt nicht heraustritt, ſondern nur eine mit andern Melodieen ſich umgebende und in Wechſelwirkung mit ihnen tretende Melodie wird. Indeß wird die ſpeziellere Betrachtung der polyphonen Muſik zeigen, daß die entwickeltern Arten derſelben bereits über die bloße Melodie hinausführen zu einer Kunſtform, in welcher ſchon längere Reihen melodiſcher Sätze mit einander zu einem Ganzen verflochten werden. Damit wird ſich uns dann von ſelbſt der Uebergang zu der zweiten Hauptform des zuſammengeſetzten Kunſtwerks ergeben, deren Weſen dieſes iſt, daß eine Reihe von Melodieen und melodiöſen Sätzen oder weiterhin auch mehrere ſolcher Reihen zuſammen an die Stelle der einfachen Melodie treten; dieſe Form hat die einfache Melodie als Element in ſich, ſie kann ebenſo auch die Polyphonie in ſich aufnehmen, und ſie iſt überhaupt dasjenige Gebiet, auf welchem die Muſik erſt ganz frei die ganze Mannigfaltigkeit der Compoſition und Combination, der ſie fähig iſt, zu entwickeln vermag, daher dieſe Form zuletzt zu ſtellen iſt. Einfach (homophon) melodiſche, polyphon melodiſche, ganze Reihen und Cyclen melodiſcher Tonſtücke vereinigende Muſik ſind die drei Grundformen aller Tonkunſt, zu denen alle weitern Gattungen von Compoſitionen nur als untergeordnete Arten ſich verhalten. In der homophonen Muſik dominirt das Prinzip der Melodie; in der polyphonen nimmt es das der Harmonie in ſelbſtändiger Weiſe in ſich auf, die Melodie wird hier Melodieenharmonie, harmoniſche Melodie; in der dritten Form handelt es ſich um concretere Entwicklung der Melodie und der melodiöſen Sätze, ſowie um Nebeneinanderſtellung melodiſcher und melodiöſer Sätze von verſchiedenem und doch innerlich zuſammengehörigem Charakter, und daher wird für dieſe dritte Form das rhythmiſche Prinzip beſonders wichtig; denn mannigfaltige Melodiegeſtaltungen ſind durch Figurirung bedingt, welche letztere vor allem durch weniger einfache und gleichförmige Rhythmiſirung zu Stande kommt, und ebenſo iſt charakteriſtiſcher und mannigfaltiger Rhythmus ein Hauptband, das Reihen und Cyclen von Tonſtücken theils gliedert, theils unter

ſich zuſammenhält; ja ſolche Reihen und Cyclen ſind weſentlich rhythmiſch (im höhern Sinn des Worts) ſich fortbewegende Ganze, ſie ſind concrete umfangreichere Realiſationen des „Bewegungsrhythmus," die „cycliſche" Muſik iſt weſentlich auch rhythmiſche, aus Melodie und Melodieenharmonie große „Rhythmen," große rhythmiſch gegliederte und bewegte Reihen auferbauende Muſik. Kurz, wie die ganze Muſik aus Tonfolge, Zuſammenklang und Tonbewegung, aus Melodie, Harmonie und Rhythmus beſteht, ſo ordnen ſich hienach ganz einfach auch ihre Hauptformen, die alles Einzelne unter ſich begreifen. — Daß auch melodieloſe Harmonie und ebenſo dominirender Rhythmus mit gänzlicher Unterordung des melodiſchen und harmoniſchen Elements möglich und anwendbar iſt, wurde ſchon früher bemerkt; aber eigene Muſikkunſtformen ergeben ſich hieraus nicht, da bloße Accordfolgen und bloße Tonſchläge nur vorübergehend in Anwendung kommen können. —

Die Melodie muß nicht nothwendig, aber ſie kann und ſoll Begleitung haben, wenn ſie wirklich ganz muſikaliſch ſein will; dieſes ſteht uns aus Früherem feſt; Begleitung wird ſchon nahe gelegt durch die Unterſchiede der Stimmen der Menſchen und Inſtrumente in Beziehung auf Höhe und Tiefe, und wir finden daher wenigſtens Anfänge zu ihr überall, wo muſikaliſches Gefühl rege iſt, wie z. B. namentlich in dem ſonſt ganz einfachen und kunſtloſen Volksgeſang. Die Begleitung iſt nun aber wiederum mannigfaltiger Formen fähig. Sie iſt zunächſt entweder uniſone Octavenbegleitung, die unter gewiſſen Verhältniſſen großartig einfach, ſelbſt erhaben wirken (S. 863), aber für ſich nicht genügen kann; oder iſt ſie eine die Melodie blos unterſtützende und verdeutlichende, möglichſt einfache, für ſich unſelbſtändige und nichts bedeutende Begleitung, die entweder in bloßen Zuſammenklängen oder in Accorden beſteht, alſo entweder ein- oder mehrſtimmig iſt. Indeſſen zeigt ſich doch ſchon hier unter gewiſſen Bedingungen ein Element der Selbſtändigkeit, nämlich zunächſt bei der unterſten Stimme. Sie kann der Melodie nicht willenlos in ſtets gleichem Abſtand folgen; der Führer der unterſten Stimme fühlt ſich vielmehr getrieben, zu den Zuſammenklängen oder Accorden der obern Stimmen (oder auch zu dieſer allein, aber eben dann unter der Vorausſetzung, daß Zwiſchenklänge eigentlich hinzuzudenken ſind oder mittönen ſollten) Grundtöne anzuſchlagen, welche den Hauptaccorden, durch die die Melodie ſich hindurch bewegt, eine ſelbſtändige Haltung und Betonung geben und zugleich den Fortgang vom einen zum andern natürlich vermitteln. Jeder Accord kann in verſchiedenen Stellungen ſeiner Töne zu einander genommen werden; einen dieſer Töne ſchlägt die Melodie an, nimmt ihn für ſich in Anſpruch; der Begleitung ſteht es zunächſt frei, die andern Töne nach Belieben zu ſtellen, aber dieſe Willkür iſt dadurch beſchränkt, daß das Gefühl einen ſelbſtändigen vollen

Klang der Harmonie und zugleich einen natürlichen in's Ohr fallenden Fortgang derſelben fordert. Dieſe Forderung hat zur Folge, daß diejenige Lage der Accordtöne, in welcher der Grundton des Accords zu unterſt liegt, ſtets wiederkehren, ja überhaupt vorherrſchen muß; denn der Accord tönt für's erſte am vollſten und ſelbſtändigſten, wenn ſein Grundton unten liegt, und er gibt ebendamit für's zweite auch ſich ſelbſt, hiemit aber zugleich auch den ihm zunächſt verwandten Accord oder den Accord, zu welchem die Tonfolge natürlicher Weiſe überzugehen hat, am deutlichſten zu erkennen. Beginnt z. B. oder ſchließt ein Tonſtück mit einem Ton des toniſchen Dreiklangs, ſo muß wenigſtens im letzten Falle die Tonica immer unten liegen, damit Vollſtändigkeit und Abſchluß da ſei; geht die Melodiebewegung (z. B. c, d) in den Dominantdreiklang oder Dominantſeptimenaccord, ſo iſt es auch hier das Natürlichſte, die Dominante hinab zu legen; geht ſie von der Septime (h) oder Secund zur Tonica zurück, ſo wird in der Begleitung dieſen beiden erſtern Intervallen wiederum am beſten die Dominante zum Grundton gegeben, da ſo der Fortgang vom Accord auf der Dominante (in welchem jene liegen) zum Dreiklang der Tonica am klarſten markirt wird, ſofern die Dominante zur Tonica hintreibt. Die unterſte Stimme hat mithin ſtets die Tendenz, ſich in den Hauptintervallen und um ſie herum, beſonders zwiſchen Tonica und Dominante, zu bewegen, und dieſe Bewegung, die ſog. baßgemäße Bewegung, gibt dieſer Stimme bereits einen ſelbſtändigen und zwar zu dem der Melodie contraſtirenden Charakter, es iſt der Charakter einerſeits einer gewiſſen einförmig hin und her ſchreitenden gravitätiſchen Gemeſſenheit, andrerſeits eines auf wenige Hauptrichtungen und kleinere Tonweiten beſchränkten, aber nur um ſo beſtimmteren und klareren Ganges, der durch ſeine kräftige und entſcheidende Accordintonation die Modulation des ganzen Stücks verdeutlicht, ſie zu dirigiren, in Ordnung zu halten, zu beherrſchen ſcheint. Während die oberſte Begleitungsſtimme am natürlichſten, obwohl keineswegs ausſchließlich, meiſt in der untern Terz oder Sext dem Gang der Melodie nachrückt, um denſelben hiedurch zu verdeutlichen und zu unterſtützen, und deßhalb die Mittelſtimmen mehr ausfüllender als ſelbſtändiger Natur ſind, tritt ſomit im Baß bereits ein Streben oder doch eine Anlage zu melodieähnlicher Selbſtändigkeit hervor, die ihm auch um ſo eher zukommt, da er der Melodie auch darin entſpricht, daß ſein Gang, weil er nach unten, wie der der Melodie nach oben zu, abſchließt, nach einer Seite hin frei, alſo weniger verdeckt und deßwegen diſtincter zu vernehmen iſt, als der der Mittelſtimmen. Dieſe Selbſtändigkeit des Baſſes zeigt ſich auch darin, daß er neben ſeiner gewöhnlichen Bewegung noch zwei ſpezifiſch charakteriſtiſche Bewegungsformen anzunehmen im Stande iſt; der Baß kann entweder dem Steigen und Sinken der Melodie, ſo weit es ſein Bewegungsgeſetz geſtattet, folgen, oder er kann ſteigen, wenn ſie fällt, fallen, wenn ſie

ſteigt, jenes die ſogen. gerade, dieſes die Gegenbewegung. Bei der geraden Bewegung leiſtet er allerdings auf ſeine Selbſtändigkeit gewiſſermaaßen Verzicht; ihr längerer Gebrauch würde einem Tonſtück die Haltung und Gemeſſenheit benehmen, weil das lediglich nach der Melodie ſich richtende Hinauf- und Herabſpringen der Unterſtimme den Eindruck des Unſteten, des Mangels an Baſis macht, und dieſe Bewegung kommt daher vorzugsweiſe nur vor in Tongängen, wo die ganze Tonmaſſe mit Entſchiedenheit hinauf- oder herabrückt, oder auch in kurzen Sätzen, z. B. in Horn- und Trompetenpartien, denen eben dieſer Charakter des leicht hingeworfenen, nicht auf beſondern Ausdruck, ſondern auf kräftige, raſche Intonation ausgehenden Tonwechſels gegeben werden ſoll. Um ſo ſelbſtändiger erſcheint dagegen der Baß bei der Gegenbewegung. Durch ſie entſteht die intereſſante Form, daß die Tonmaſſe aus einander und wieder zuſammenrückt, an Breite zunimmt oder abnimmt und ſo gleichſam das Schauſpiel eines ſich mächtig oder behaglich ausdehnenden und hinwiederum in enge Schranken oder zu intenſiverer Gedrungenheit zuſammenziehenden Ganzen gewährt; es entſteht ebenſo ein eigenthümliches Spiel der Stimmen, die ſich bald einander nähern, bald einander fliehen, gegen einander jetzt vortreten, jetzt zurückweichen, ein Spiel, welches ſchon an ſich durch ſeine wechſelvolle Lebendigkeit zur Schönheit eines Tonwerks beiträgt, und welches dann weiterhin bei beſtimmterer Ausbildung des melodiſchen Gangs der einzelnen Stimmen, z. B. in Chören, geradezu zum Ausdruck ſowohl contraſtirenden Entgegentretens als wiederum harmoniſchen Entgegenkommens und Zuſammenfließens verſchiedener Elemente und Kräfte gebraucht werden kann. Außer dem Baß können auch die übrigen Stimmen der Melodie gegenüber die gerade oder die Gegenbewegung einhalten oder ſie auch unter ſich vertheilen, ſo daß auch ſie charakteriſtiſche Selbſtändigkeit erhalten. Dieſe Selbſtändigkeit läßt ſich ſodann noch erweitern, indem ihnen ein mit der Melodie fortſchreitender, aber doch ſelbſt dem Melodiſchen ſich annähernder Gang oder eine von der Obermelodie abweichende Figurirung mit eigenem Rhythmus gegeben oder endlich geradezu eigene Melodieen, welche neben der Obermelodie hergehen, jedoch ihr untergeordnet bleiben, in ſie verlegt werden (wie dieß z. B. bei melodiöſer Inſtrumentalbegleitung einer Vocalmelodie der Fall iſt). Bei allen dieſen Formen relativer Selbſtändigkeit der begleitenden Stimmen bleibt jedoch die Muſik noch homophon, d. h. der Gang der ganzen Tonmaſſe liegt immer noch in der Hauptmelodie, ſie allein hat volle Selbſtändigkeit und hat für ſich allein vollen Sinn und klare Bedeutung, es iſt immer noch eine Stimme, die von andern blos umſpielt und begleitet wird.

§. 782.

Die relative Selbſtändigkeit der verſchiedenen Stimmen kann zunächſt dazu fortſchreiten, daß die einſeitige Unterordnung der einen unter die andere aufhört und die Einzelſtimmen in der Art mit einander verknüpft und verflochten werden, daß keine Stimme für ſich allein, ſondern nur ſie zuſammen eine fortſchreitende Tonfolge bilden.

Den directen Uebergang von der Homophonie zur Polyphonie bildet die Zuſammenſetzung der Tonfolge eines Stücks aus zwei oder mehreren Stimmen, deren keine für ſich allein den Fortgang des Ganzen vertritt, indem vielmehr jede nur mit einer oder mehreren andern Stimmen zuſammen Melodie iſt und zur melodiſchen Bewegung der ganzen Tonmaſſe ihren Beitrag gibt. Der nächſte Schritt dazu, der Homophonie eine concretere Geſtaltung der Stimmführung entgegenzuſetzen, iſt offenbar der, die abſolute Selbſtändigkeit einer einzelnen Stimme einfach aufzuheben und die Stimmen ſo untereinander zu verbinden, daß eben nur dieſe Verbindung von Stimmen, deren jede gleichſam blos ein Bruchtheil, einen kleinern Anſatz oder ein größeres Fragment von Melodie darſtellt, dem Ganzen melodiſchen Charakter verleiht. Die einfachere Form dieſer Verknüpfung der Stimmen iſt, wenn ſie nach einander, ſich gegenſeitig antwortend und ergänzend, auftreten, indem z. B. der zuerſt angeſchlagenen Baßſtimme eine (anders geformte, aber ihr entſprechende) Oberſtimme antwortet. Die Aufhebung der abſoluten Selbſtändigkeit der Einzelſtimme hat hier noch nicht den höchſten Grad erreicht, da jede, obwohl ſie für ſich kein fortlaufendes vollſtändiges melodiſches Ganzes iſt, doch ihren eigenen melodiſchen Gang hat. Eine verwickeltere concretere Geſtalt nimmt dagegen die Verbindung der Stimmen an, wenn ſie zur Verflechtung oder Verwebung wird. Hier (wie z. B. gleich nach dem Anfang der Ouvertüre zu Gluck's Iphigenie in Aulis) ertönen die verſchiedenen Stimmen zugleich, jede mit melodiſchem oder melodiöſem Gang, aber doch jede in weſentlicher Beziehung auf die andere, ſo daß der melodiſche Fortſchritt immer in beiden zugleich liegt; keine Stimme iſt vollſtändig, für ſich Sinn gebend ohne die Ergänzung durch die zugleich mittönende andere; beide zuſammen nehmen den Faden des melodiſchen Fortſchritts nicht blos abwechſelnd nach einander auf, ſondern führen ihn zu gleicher Zeit weiter; die eine Stimme ſetzt den Gang der andern nicht blos fort, ſondern greift in ihn ein, motivirt und bedingt ihn, ſo daß er ohne dieſe mittönende Stimme gar nicht verſtändlich iſt. Es findet hier nicht mehr eine Ergänzung in der Weiſe des Nacheinanders, ſondern des Ineinanders ſtatt, ein Verhältniß der Wechſelwirkung; die Stimmen ſind hier Glieder, die erſt zuſammen ein organiſches Ganzes ausmachen. Wegen dieſer engen Beziehung zu einander treten hier zugleich

auch concretere rhythmische Verhältnisse ein; da der bewegtere charakteristisch-melodische Gang an die Stimmen sich abwechselnd vertheilt, so ergibt sich von selbst, daß die eine Stimme, nachdem sie denselben an die andere abgegeben hat, eine zuwartende, aushaltende, mehr begleitende Stellung einnimmt, bis die Fortführung der Melodie wieder an sie kommt u. s. f. Einer bestimmteren methodischen Behandlung unterliegen diese zwei Arten der Stimmenverbindung der Natur der Sache nach nicht, da es sich bei ihnen ganz nur um das Einfache handelt, einander ablösende oder in einander eingreifende Stimmen zu erfinden; aber obwohl in Folge hievon diese Stimmführung weit weniger Gegenstand der Musikwissenschaft ist, als die künstlichern polyphonen Formen, so sind sie dessen ungeachtet von der größten Wichtigkeit in der Praxis, sie stellen der Homophonie ein Entsprechen, ein Hinundhergehen, ein Ineinanderfließen, kurz eine lebendige Verkettung und Wechselwirkung der Stimmen gegenüber, welche mit dem gewichtigern Eindruck des bereits Kunstvollern die Klarheit des immer noch einfach Schönen ansprechend verbindet.

§. 783.

Die vollständig entwickelte Polyphonie realisirt sich zunächst in zwei Hauptformen, Contrapunct und Nachahmung, die sich dadurch unterscheiden, daß die erste Stimmen mit verschiedenen Melodieen einander gegenüberstellt, die zweite aber dieselbe Melodie oder dieselben melodischen Sätze an verschiedene und zu verschiedenen Zeiten eintretende Stimmen vertheilt.

Die bei der §. 782 betrachteten Form der Stimmverflechtung verloren gegangene Selbständigkeit der Einzelstimmen wird hergestellt, wenn jede Stimme Melodie für sich ist und doch alle zusammen ein Ganzes, eine harmonische Verknüpfung oder Verflechtung von Melodieen bilden. Auch hier sind nämlich Verknüpfung und Verflechtung, nur von anderer Art, zu unterscheiden. Melodieenverknüpfung ist ein Nacheinander von Melodieen oder melodischen Sätzen, von der in §. 782 besprochenen Verknüpfung melodischer Bruchtheile dadurch verschieden, daß es hier größere selbständige melodische Sätze oder geradezu ganze Melodieen sind, die mit einander vereinigt werden, einander antworten und einander ablösen (wie häufig in Duetten, Terzetten u. s. w.); jeder Satz tönt für sich, läßt hierauf den andern folgen, wiederholt sich oder setzt sich fort, nachdem der andere verklungen ist u. s. w., so daß das Ganze wie eine Kette von Ringen erscheint, die in schönem Wechsel sich an einander reihen. Das Wesen der Polyphonie ist hierin freilich beinahe ganz zurückgetreten, indem die verschiedenen Stimmen nur an einzelnen Knotenpuncten, nämlich in den Takten, in welchen sie einander ablösen, vorübergehend gleichzeitig ertönen; ja selbst dieses Letztere

kann fehlen, und die ſtreng polyphone Form iſt daher hier, wo es ſich um größere melodiſche Sätze oder um ganze Melodieen handelt, nur die Verflechtung, welche die ſelbſtändigen Sätze nicht mit einander abwechſeln, ſondern zuſammentönen und ſie doch in ihrer Selbſtändigkeit ſich behaupten läßt. Paſſend iſt der für ſolche Verflechtungen mehrerer Melodieen gangbare Name *Contrapunct*; es ſtehen hier wirklich Reihen gegen Reihen, durch eigenthümlichen Gang und durch eigenthümlichen Rhythmus, der ſie aus einander hält, von einander geſchieden, jede ein Ganzes für ſich, aber doch jede vollkommen charakteriſtiſch und bedeutend nur in ihrer Verbindung mit der ihr gegenüberſtehenden. Wie überhaupt die Harmonie das maleriſche Element der Muſik vertritt, ſo insbeſondere dann, wenn ſie zum Contrapunct ſich fortbildet; es treten ſelbſtändige Geſtalten neben einander, aber in ſtrenger gegenſeitiger Bezogenheit, jede ergänzt und hinwiederum nach ihrer beſondern Eigenthümlichkeit in's Licht geſetzt durch die andere, beide an einander gebunden durch Gleichheit des Umfangs, der Tonart, des Takts, der Begleitung, wenn ſolche dabei iſt, des allgemeinen Inhalts und Charakters, und doch jede ſich entſchieden von der andern trennend in der ſpezifiſchen Richtung oder Bewegung und in der ſpezielleren rhythmiſchen Gliederung. Nur hat der Contrapunct der maleriſchen Zuſammengruppirung contraſtirender Figuren (und ebenſo den früher betrachteten Verknüpfungs- und Verflechtungsformen) gegenüber wiederum die Eigenthümlichkeit, daß die Selbſtändigkeit der beiden zuſammengeketteten Reihen bei ihm weit fühlbarer, mit entſchieden *ſpannendem* Eindruck hervortritt. Wir ſehen ſie nicht als ein einfach ſich ergänzendes Nebeneinander, ſondern wir haben beide zugleich, wir müſſen ſie zuſammenhören und wir hören daher um ſo mehr ihre ſchlechthinige Verſchiedenheit; wir werden, wenn wir beide verfolgen wollen, nach verſchiedenen Seiten hin diſtrahirt, es iſt, als ob die Muſik, deren Weſen einheitliche Tonverſchmelzung iſt, dieſe ihre Natur aufgeben und in's Gegentheil verkehren wollte; wir fühlen beim Eintreten einer in größerem Maaßſtab durchgeführten contrapunctiſchen Behandlung ſogleich, daß die gewöhnliche Muſik abgebrochen und uns die Aufgabe geſtellt wird, eine ganz andere Muſik zu vernehmen, in welcher das urſprüngliche muſikaliſche Verhältniß der Einheit und der Verſchiedenheit umgekehrt iſt und die Verſchiedenheit überwiegt über die Einheit, wir ſehen den Raum ſich erweitern zu einer Scene, auf der ſelbſtändige Geſtalten und Kräfte zuſammen und gegen einander agiren, die Lyrik wird zum lyriſchen Drama, die Subjectivität geht aus einander zu einer Mehrheit von Subjecten, die in Gegenſatz und Harmonie zumal ihre Gefühle darſtellen. In gewiſſer Beziehung iſt der Contrapunct freilich auch wiederum eine weſentliche Verwirklichung des Begriffs der Muſik; die bewegte Subjectivität, mit der ſie zu thun hat, kommt hier zu ihrem vollen Recht, ſie tritt auf als beſondere, neben andern

ſtehende Individualität, die einzelnen Stimmen ordnen ſich nicht mehr dem Ganzen unter, ſondern machen ſich in ihrem Fürſichſein geltend, und das andere Element des Weſens der Muſik, die Einheit und Harmonie, iſt doch als zuſammenhaltendes Band vorhanden, die Einzelſubjectivität bleibt innerhalb des Ganzen und wirkt zu dem von dieſem ausgehenden Totaleffect mit, wie die begleitenden Stimmen den Eindruck einer homophon melodiſchen Tonreihe verſtärken und vervollſtändigen. Allein die Umkehrung des urſprünglichen Verhältniſſes der beiden Elemente und die damit gegebene Spannung bleibt nicht minder und wird noch verſtärkt durch die ſubjective Schwierigkeit, den verſchiedenen Tonbewegungen genau zu folgen; es haftet der contrapunctiſchen Muſik der Uebelſtand an, daß der weniger im Unterſcheiden Geübte nur eine verworrene Einheit von Stimmen hört ohne Vielheit oder nur eine Verſchiedenheit ohne Einheit. Aus all dieſen Gründen geſtattet der Contrapunct nur eine beſchränkte Anwendung; er iſt da an ſeinem Platz, wo weder ein Aufgehen vieler Stimmen zur Einheit einer identiſchen Geſammtſtimmung noch ein einfaches Hervortreten einer ſubjectiven Einzelſtimmung, ſondern eben ein in der Mitte zwiſchen Beiden Liegendes beabſichtigt iſt, eine Wechſelwirkung ſelbſtändiger Stimmen, die entweder geradezu eine in allen ihren Gliedern lebendig bewegte Mehrheit von Perſonen darſtellen will oder den mehr allgemeinen Zweck hat, durch die Vervielfältigung der vortragenden Stimmen und durch die breitere, mannigfaltigere, kunſtreichere Ausführung den Ausdruck einer Empfindung mit einer ihrem Inhalte entſprechenden höhern Bedeutſamkeit auszuſtatten. Ohne dieſe Zwecke iſt der Contrapunct unmotivirt und ſinkt zu einer ebenſo leeren als pedantiſchen Form, zu unerquicklicher Künſtelei herab; aber innerhalb des ihm angewieſenen Gebiets iſt er, ſei es nun in kürzerer oder längerer Anwendung, unentbehrlich und von intenſivſter Wirkung, daher z. B. auch die in freierer Weiſe ſich bewegende Opernmuſik nicht nur, wo Enſembleſtücke von ſelbſt darauf führen, ſondern auch ohne dieſe beſtimmte Veranlaſſung wohl daran thut, hie und da der contrapunctiſchen Compoſition ſich zu bedienen, um durch ſie dem weichen Fluß der homophon melodiſchen Muſik an geeigneter Stelle ein ſtrengeres Element beizugeben. Die ſpeziellere Geſtaltung des Contrapuncts iſt ſehr mannigfaltig; es iſt nicht nur ein einfacher Contrapunct, ſondern auch ein Contrapunct mit Umkehrung der Stimmen (der gewöhnlich allein dieſen Namen führt) möglich; während beim erſten mehrere höhere und niederere Stimmen ſelbſtändig neben einander hergehen, ſchreitet die zweite Art dazu fort, zwei Stimmen zu erfinden, die ſich zugleich eignen, ihre Stelle im Tonſyſtem zu vertauſchen, indem die eine zuerſt als Ober-, dann in der Octave oder einem andern Intervall als Unterſtimme auftritt; daſſelbe thut der „dreifache" Contrapunct mit drei Stimmen u. ſ. f. Die muſikaliſche Erfindung iſt freilich hier ſehr beengt,

da jede Stimme so gedacht sein muß, daß sie mit den andern zusammen in jeder Lage, oben oder unten, ein harmonischmelodisches Ganzes bilden kann; aber es wird dadurch der weitere Vortheil erreicht, daß die Melodieen ihre Plätze wechseln und dadurch theils neue Toncombinationen hervorbringen, theils in verschiedenen Tonlagen (Baß, Tenor u. s. f.) zu stehen kommen; die Melodieen erscheinen jetzt als verschiedene Stimmen, und die Stimmen bekommen verschiedene Melodieen vorzutragen; die Melodieen durchlaufen verschiedene Tonhöhen und erscheinen daher in mannigfaltiger Färbung und Schattirung; die Stimmen werden Träger verschiedener Bewegungen, sie erweitern ihren Umkreis und Inhalt, sie singen oder spielen jede das Ganze ab; so ist sowohl das Ganze in mannigfaltigerer Weise dargestellt, als auch die Selbständigkeit der Einzelstimmen vergrößert und doch Alles aus Einem Guß und in strengster Einheit unter sich gehalten.

Die zuletzt hervorgehobene Seite des mehrfachen Contrapuncts, daß in ihm eine und dieselbe Melodie in verschiedenen Tonlagen erscheint, führt über zu einer weitern Hauptform der polyphonen Musik, zur Nachahmung. Eine Tonfolge kann zuerst in einer Stimme auftreten, dann auch in andern, die eben hiedurch nachahmende Stimmen werden. Diese, zunächst wiederum der „Verknüpfung" der Stimmen näher stehende Form ist äußerst mannigfaltig. Nachahmen lassen sich Figuren, Takte, ganze Perioden, Theile, Melodieen; die Nachahmung kann einfach oder mehrfach sein, d. h. in einer oder mehrern Stimmen geschehen; diese nachahmenden Stimmen können von der nachgeahmten und deßgleichen von einander selbst in verschiedenen Intervallen, Octav, Quint u. s. f. abstehen; es steht frei, die obern oder untern Stimmen in beliebiger Folge vortragen und nachahmen zu lassen; die Nachahmung selbst geschieht entweder blos in der Form der „Verknüpfung," d. h. so daß ein Satz von der zweiten Stimme erst nachgeahmt wird, wenn die erste mit ihm vollständig zu Ende ist, oder zugleich in der Form der „Verflechtung" („enge Nachahmung"), d. h. so daß die zweite Stimme schon nachzuahmen beginnt, wenn die erste nur erst einen Theil des nachzuahmenden Satzes vorgetragen hat; dieser nachahmenden Stimme kann eine dritte folgen, gleichfalls bevor der Satz von der ersten ganz beendigt ist u. s. w. Ein weiterer Unterschied ist sodann der, daß eine Tonreihe entweder ganz oder nur theilweise aus nachgeahmten und nachahmenden Sätzen besteht. Das Erstere kommt am einfachsten dadurch zu Stande, daß die erste Stimme nach dem Vortrag des Satzes schweigt und ebenso jede folgende, nachdem sie ihn nachgeahmt; wegen der hiedurch entstehenden Leerheit kann aber diese Form natürlich nur selten, namentlich in Uebergängen oder in Schlußsätzen gebraucht werden, in welchen die Tonbewegungen sich naturgemäß vereinfachen, und auch da gewöhnlich doch so, daß die Nachahmungen wenigstens nicht ohne begleitende Harmonie auftreten.

Eine andere Art und Weiſe iſt die, eine Zeit lang ſämmtliche Stimmen vortragen, nachahmen, wieder vortragen und wieder nachahmen zu laſſen, ſo daß in die ganze Tonreihe, eine zur Füllung dienende Nebenbegleitung etwa ausgenommen, nichts aufgenommen wird, als der fortwährend allerſeits nachgeahmte Satz, ſei es nun ganz unverändert, oder mit kleinen Abweichungen der Modulation, wie dieß z. B. in den durch ihre Nachahmungen ſo wohl bekannten Stellen der Don Juan-Ouvertüre der Fall iſt. Dieſe Art der Nachahmung, an einem ſelbſtändigen Tonſtück regelmäßig und vollſtändig durchgeführt, iſt der ſogen. Kanon. Eine Melodie wird hier von mehrern Stimmen, die nach einander eintreten und nachdem ſie eingetreten ſind ununterbrochen fortfahren, vorgetragen, und zwar von jeder gleich und von Anfang bis zu Ende, ſo daß die eine Stimme der andern immer um einen Theil des Tonſtücks voraus iſt. Die Zeit des Eintretens der verſchiedenen Stimmen kann verſchieden ſein. Es kann erfolgen, nachdem die vorangehende Stimme bereits eine ganze Periode oder wenigſtens einen ganzen Satz des Tonſtücks vorgetragen hat, ſo daß eine Stimme der andern eben um eine Periode, einen Satz voraus iſt und ſo im Verlauf des Ganzen die verſchiedenen Perioden oder Sätze allmälig unter einander zu ſtehen kommen. Dieſe Form, die man den periodiſchen Kanon nennen könnte, iſt die einfachſte, durchſichtigſte und eigentlich auch kanoniſchſte d. h. regelrechteſte, weil hier das Eintreten der Stimmen nicht willkürlich beſtimmt wird, ſondern an die der Melodie weſentliche Satz- oder Periodeneintheilung anknüpft und ſo zugleich dieſe ſelbſt hervorhebt; es kommt ferner bei dieſer Form das ſchöne Verhältniß heraus, daß die melodiſchen Bewegungen der Perioden oder Sätze ſich in das Verhältniß der Harmonie oder Ergänzung zu einander begeben, oder daß jede Periode die andere nicht nur fortſetzt, ſondern auch begleitet, und endlich iſt darin auch ein ſehr regelrechter Bewegungsrhythmus, indem die Tonbewegung nur allmälig und ſtufenweiſe ſich verſtärkt. Kunſtreicher und verwickelter wird der Kanon, wenn die Stimmen bälder eintreten, ſo daß ſie nur um wenige Takte oder Noten einander voraus ſind; die Stimmen treten hier weit weniger klar aus einander, ſo daß hiemit das Ganze den Eindruck eines ſtreng in ſich verketteten, mit jedem neuen Takte neue Verflechtungen eingehenden Tongewebes hervorbringt. Beachtenswerth iſt, daß mit Nachahmung und Kanon auch das contrapunctiſche Verhältniß wiederkehrt. Tonſtücke beider Art können allerdings auch ſo angelegt werden, daß die über einander zu ſtehen kommenden Sätze rhythmiſch conform ſind und ſo in ein einfacher harmoniſch begleitendes Verhältniß zu einander treten; aber es kommt mehr Lebendigkeit und Gedrungenheit in das Ganze, wenn dieſe Conformität vermieden wird und die verſchiedenen über einander kommenden Stimmen durch rhythmiſche Differenz entſchiedener den Charakter ſelbſtändiger und ſomit eigentlich contrapunctiſch einander gegenüberſtehender Tonreihen erhalten.

Die praktiſche Anwendbarkeit der Nachahmung überſteigt bei Weitem die des Contrapuncts. Die Nachahmung iſt eine weit freiere, leichtere, den Componiſten viel weniger beengende und viel faßlichere Form als jener; ſie hat den Vortheil, daß ſie ſich in allen möglichen Formen, ſowohl in längerer kunſtmäßiger Durchführung als nur ganz vorübergehend wie ein ſchnell auftauchendes und wieder verſchwindendes Ornament anwenden läßt, während der Contrapunct nothwendig ganze Sätze und Perioden bedarf, um ſich gehörig entwickeln zu können. In äſthetiſcher Beziehung iſt ſie das gerade Gegenbild des Contrapuncts; wie dieſer Mannigfaltigkeit darſtellt in Einheit, ſo die Nachahmung Einheit in der Mannigfaltigkeit, ſie dient vorherrſchend der Einheit, indem ſie verſchiedenen Stimmen ganz einen und denſelben Inhalt gibt, ſie verleiht damit dem Kunſtwerk Identität und Gleichartigkeit ſeiner Theile, engern Zuſammenhang, feſtere Haltung. Indeß wie der Contrapunct ſeine mannigfaltigen Stimmen zu ſtrenger Gebundenheit zuſammenhält und hiedurch auch wiederum die ſtrenge harmoniſche Einheit des Vielen, in der die Muſik ihr Weſen hat, recht concret veranſchaulicht, ſo fördert die Nachahmung auch wiederum die Mannigfaltigkeit, ſie läßt denſelben Gedanken in verſchiedenen Lagen erſcheinen, die Stimmen einander antworten, und ſie gibt durch dieſe Vervielfältigung des einzelnen Gedankens dem Tonſtück lebhaften, anmuthigen Wechſel, der beſonders mittelſt Anwendung verſchiedener Inſtrumente ſehr erhöht werden kann. Was von der Nachahmung überhaupt gilt, findet auf den Kanon freilich nicht unmittelbare Anwendung. Der einfache periodiſche Kanon läßt die Identität der Stimmen, aus denen er beſteht, klar durchſcheinen; hiedurch entſteht bei öfterer Wiederholung leicht Monotonie, es tritt als ein Mangel hervor, daß die Stimmen, die doch einmal verſchiedene Stimmen ſind, doch immer nur dieſelbe Melodie abſingen, und dieſer Kanon iſt daher doch nur in ſeltenern Fällen, wo eben dieſe abſolute Gleichheit bezweckt wird, wie in Quartetten und ähnlichen Stücken, die eine mehrere Individuen nach einander ganz gleichförmig ergreifende Stimmung darſtellen ſollen (wie im erſten Akt des Fidelio), ganz an ſeinem Platze. Der Werth des kunſtreichern Kanon iſt im Obigen bereits hervorgehoben; aber es iſt doch auch hier beizufügen, daß er die Compoſition ſehr beengt, daß wegen ſeiner ſchweren Ueberſichtlichkeit der Eindruck bei ihm ſelten ſo groß ſein wird wie die Kunſt, die auf ihn verwendet werden muß, und daß er leicht in's Kunſtſtück ausarten kann, das blos den Werth geſchickter Erfindung und Verarbeitung eines paſſenden Thema's hat.

§. 784.

Ihre Vollendung findet die polyphone Muſik durch die *Fuge*. In ihr 1.
treten die Formen der Nachahmung und des Contrapuncts nicht in vorüber-

gehender Anwendung, sondern als Grundgesetz der ganzen Gestaltung eines größern Tonstücks auf, und zwar so unter sich verbunden, daß sowohl das durch die Nachahmung vertretene Prinzip der Wiederholung melodischer Sätze durch mehrere Stimmen als das Prinzip contrapunctischer Selbständigkeit der
2. Stimmen gegen einander zur Realisirung gelangt. In Folge der vollständigen Durchführung und der durchgehenden Verknüpfung beider Prinzipien vereinigt die Fuge strenge Einheit der Grundgedanken mit wechselnder Mannigfaltigkeit und reicher Fülle der harmonischen Combinationen, sowie mit lebendiger Bewegtheit der sich über einander aufbauenden und einander ablösenden Stimmen in einer Weise, welche Alles erschöpft, was die polyphone Musik zu leisten vermag, welche aber auf der andern Seite doch die Einseitigkeit dieser musikalischen Form, den Mangel an ungebundener Melodieentwicklung, desto mehr hervortreten läßt, je mehr gerade in der Fuge das Prinzip der Mannigfaltigkeit und Selbständigkeit der Stimmführung bereits zu größerer Berechtigung gelangt ist.

1. Sowohl nach dem Gesetz des Contrapuncts als nach dem der Nachahmung können eigene Tonstücke gebildet werden. Aber beim Contrapunct sind die einander correspondirenden und ihre Stimmlagen austauschenden Tonsätze gleich lange und gleichzeitig eintretende Reihen, die eben deswegen stets in demselben Verhältniß zu einander bleiben und keine weitere Mannigfaltigkeit gestatten, als daß alle Tonsätze nach einander die Plätze wechseln, abwechselnd über und unter einander zu stehen kommen; bei der Nachahmung treten zwar die Stimmen zu verschiedenen Zeiten ein, aber sie selbst sind ihrem Inhalte nach so gleich und ähnlich, daß das Ganze leicht monoton wird; kurz der Contrapunct hat Einförmigkeit der Bewegung, die Nachahmung Einförmigkeit der Gedanken, und es ist daher ganz natürlich, daß die eine Form sich zu ergänzen sucht durch die andere; es ist dieß namentlich dann natürlich, wenn ein größeres Tonganzes geschaffen werden soll, indem gerade in einem solchen die Einförmigkeit nur um so auffälliger hervortreten würde. Diese Vereinigung beider Formen ist die Fuge (das kunstreiche „Satzgefüge"); die Fuge ist eine streng geregelte Nachahmung mit contrapunctischer Stimmenverflechtung. Sie bildet sich zunächst aus zwei Sätzen von verschiedener metrischer Construction, die jedoch wie Theile einer Periode zusammenhängen können; der erste Satz wird von einer Stimme ergriffen, mit dem Beginn des zweiten tritt der erste Satz in einer zweiten die erst-eingetretene nachahmenden Stimme auf, während die erste zu gleicher Zeit den zweiten Satz vorträgt; so kommen die zwei Sätze contrapunctisch über einander, daher der zweite Satz Gegensatz, der erste dagegen Thema genannt wird, weil er der Hauptgedanke bleibt, welcher zuerst für sich auftritt und von den Einzelstimmen immer zuerst angeschlagen wird, während der zweite Satz nicht für sich, sondern sogleich in Verbindung mit dem ersten

und in Unterordnung unter ihn auftritt. Auch „Führer" wird der Hauptſatz paſſend genannt, weniger paſſend „Gefährte," wenn er auf anderer Stufe der Scala als zuerſt und etwa auch mit einigen Veränderungen wiederholt wird. Der Verlauf der Fuge beſteht darin, daß die Aufnahme des Thema's durch eine weitere Stimme ſich mehrmals wiederholt, bis es an allen (2, 3, 4, ſelten mehr) Stimmen herumgekommen iſt; jede Stimme gibt das Thema an die nächſtfolgende weiter und tritt, indem ſie dieſes thut, in die untergeordnete Stelle des „Gegenſatzes" zurück, daher dieſer, indem er ſo allmälig in mehrern nach einander kommenden Stimmen fortgeführt wird, auch in harmoniſcher Beziehung allmälig vollſtimmiger, je nach Umſtänden in den einzelnen Stimmen mannigfach verändert und erweitert und jedenfalls zum Thema in verſchiedene contrapunctiſche Stellungen verſetzt wird, durch die erſt wahres Leben und reicher Wechſel in das Ganze kommt. Wenn das Thema mit ſo begleitendem Gegenſatz durch ſämmtliche Stimmen hindurch geführt iſt, ſo könnte die Fuge an ſich aufhören; ſie wird aber in der Regel weiter geführt, um die begonnene mannigfaltige Bewegung nicht zu ſchnell wieder abzubrechen. Es folgt daher auf dieſe erſte Durchführung ein ſelbſt wieder kunſtreich ausgeführter, mit Thema und Gegenſatz jedoch blos verwandter „Zwiſchenſatz," der zu einer neuen Durchführung überleitet, in welcher die Ordnung des Eintritts der Stimmen und damit die contrapunctiſchen Verhältniſſe unter ihnen andere ſind als das erſte Mal u. ſ. f. Wenn die Fuge dem Schluß ſich nähert, tritt paſſend die ſogen. Engführung ein, d. h. die Stimmen treten näher zuſammen, faſſen das Thema auf, und zwar in der Weiſe des ſtrengern Kanons nicht gleichzeitig, ſondern kurz nach einander eintretend, ſo daß eine eng verſchlungene Stimmführung entſteht, die von ſehr guter Wirkung iſt; denn dieſes nähere Zuſammentreten der Stimmen und ihre Vereinigung im Thema ſtellt ſowohl einen Einheits- und Beruhigungspunct dar, gegenüber den vielfachen und weiten Ausſchreitungen, welche ſie im Verlauf der Fuge unternommen haben, als zugleich einen Knotenpunct, an welchem die bis jetzt zerſtreuten und freier wirkenden Kräfte zuſammenrücken, auf einander eindringen, ſich in einander verwickeln, um erſt, nachdem ſo auch dieſe engſte, geſpannteſte Form der Stimmenverflechtung erſchöpft iſt, in und mit der Löſung der Spannung vom Schauplatz abzutreten. Auch ein Orgelpunct (S. 891), über welchem Nachahmungen des Thema's hörbar werden und dieſes ſo gleichſam in ſeinen letzten bewegten Schwingungen auszittert, bildet einen paſſenden Schluß des Ganzen, da die durch den Orgelpunct zum Stehen gebrachte Harmoniebaſis einen ebenſo kräftigen als beruhigenden Contraſt zu dem bisherigen Durcheinanderlaufen aller Stimmen darbietet und das allmälige Ausklingen des Hauptgedankens ohnedieß eine zum Abſchluß ganz beſonders geeignete Form iſt. Es kommt ganz auf den Umfang

und die Anlage der einzelnen Fuge an, ob ſie alle dieſe Formen in ſich aufnehmen, desgleichen in wie weit ſie während ihres Verlaufs freiere und ſtrengere Nachahmungen, künſtlichere contrapunctiſche Ausführungen der Haupt-, Gegen- und Zwiſchenſätze in größerer Zahl auf die Bahn bringen will; auch zwei (ſelten mehr) Thema's können zu Grund gelegt und dann wiederum in verſchiedenſter Weiſe an die Stimmen vertheilt werden. Oder wird das Thema ſelbſt verkehrt, oder metriſch verändert, „verkleinert" oder „vergrößert," d. h. die Zeitwerthe ſeiner Noten halbirt (gedrittelt) oder verdoppelt, ein Verfahren, durch das die Bewegung je nach Bedürfniß beſchleunigt oder verlangſamt wird. Das verkleinerte Thema kann ſodann auch neben der urſprünglichen Form oder neben der Vergrößerung hergehen, ſo daß hiemit eine neue Complexion verſchiedener und doch verwandter Stimmen entſteht. Kurz, wenn nur das Hauptgeſetz der Fuge, Durchführung der Themen durch alle Stimmen nebſt Gegenſatz, das Durchherrſchende bleibt, ſo kann ſie weiterhin alle ſonſtigen Formen polyphoner Muſik, ſowie mannigfaltige Modulationen, Verſtärkungen des Thema's und der andern Sätze durch Nebenharmonieen in ſich aufnehmen; denn in ihr iſt nicht Einfachheit, ſondern Vermannigfaltigung, Verflechtung, volle und vielgeſtaltige Bewegung der Hauptzweck, wiewohl natürlich in manchen Fällen auch eine einfachere Ausführung nothwendig und von guter Wirkung iſt.

x. Um ihres ebenſo reichen als bewegten Organismus willen iſt die Fuge die eigentliche Kunſtform für reich gegliederte und rhythmiſch erregtere Maſſenbewegung, ſie iſt ein ſprechendes Bild einer der Reihe nach alle einzelnen Glieder einer Maſſe ergreifenden, von den übrigen lebendig mitgefühlten und lebhaft begleiteten Empfindung; ſie verdichtet einerſeits durch die Verflechtung der zu einander hinzutretenden Stimmen das Tonganze zu maſſenhafter Breite und tiefer Intenſität, und ſie ſteigert andrerſeits durch das allmälige Ertönen der Hauptſätze aus allen Stimmlagen, ſowie durch die kunſtreichen Nebenausführungen die rhythmiſche Erregtheit in ſteigendem Maaße, bis dieſelbe endlich, nachdem die Spannung den höchſten Grad erreicht hat, ſich doch wiederum auch beruhigt und gleichſam erſchöpft in ſich zuſammenſinkt. Was ſchon vom Contrapunct geſagt wurde, daß mit ihm die Muſik ihre gewöhnliche, einfach harmoniſche Haltung aufgebe und ſich zu einer ihrem Weſen ſcheinbar widerſprechenden Selbſtändigkeit der Tonreihen ausbreite, dieß gilt noch weit mehr von der Fuge wegen ihrer weit reichern Anlage; ſie kann nicht unpaſſend einer Maſſe verglichen werden, die, nachdem ſie vorher in geſchloſſenem Zuge gleichförmig vorwärts geſchritten war, mit einem Male ſich erpandirt, ſich in Kolonnen und Reihen ſondert, welche nun ſelbſtändige und doch in weſentlicher Beziehung zu einander ſtehende Bewegungen ausführen, bis ſie endlich ſich einander wiederum nähern und wieder zu Einem Ganzen zuſammentreten. Nur bleibt auch bei der Fuge

alle dieſe contraſtirende Mannigfaltigkeit ſtreng gebunden an das Geſetz der Einheit der Hauptgedanken; es iſt in ihr doch nur Alles Wiederholung, verſchiedene Gegenüberſtellung derſelben Gedanken, und ſie eignet ſich daher doch blos zur Darſtellung ſolcher Empfindungen und Erregungen, die an ſich von der Art ſind, daß dieſe ſtete Wiederholung, dieſes ſtete Drehen und Wenden eines und deſſelben Inhalts, dieſes Sichhineinarbeiten in ihn in der Natur der Sache liegt, alſo zur Darſtellung von Empfindungen, die eine Maſſe beherrſchen, in denen ſich all ihr Fühlen concentrirt, von welchen ſie nicht hinweg, welche ſie vielmehr immer auf's Neue in ſtets geſteigerter und erhöhter Weiſe ausſprechen will, oder ohne dieſe ſpeziellere Beziehung auf beſtimmte Empfindungen zu ſolchen Tonwerken (z. B. Inſtrumentalſtücken), welche durch das beharrliche Feſthalten und ſtrenge Durcharbeiten einheitlicher Grundgedanken den Eindruck des Gewichtigen, des Verzichts auf freiere und leichtere Beweglichkeit, des Ernſten und Feierlichen hervorbringen wollen. Auch in der Fuge, wie im Contrapunct, ſind Einheit und Mannigfaltigkeit gegen einander geſpannt; die erſtere hält die letztere, welche die ihr gezogenen Schranken ſtets durchbrechen zu wollen ſcheint, mit eiſernen Armen ſtets davon zurück, ſie bändigt den ſelbſtändigen Flug der Stimmen, lenkt ihn immer wieder zurück in die alte, zu Anfang betretene Bahn; der „Führer" iſt überall hinten und vorn und führt ſtrengſte Aufſicht, er erhebt ſeine Stimme ſtets auf's Neue, um das mächtig wogende Ganze in Ordnung zu halten, und doch iſt die Selbſtändigkeit der einzelnen Glieder bereits ſo groß, daß ſie die mannigfaltigſten und verwickeltſten Schwenkungen und Wendungen ausführen, wie wenn ſie nirgends ſtille halten, ſondern den um ſie geſchloſſenen Zauberkreis bald hier bald dort ſprengen möchten. Die Fuge iſt ſo wohl die rechte Form für das ernſt von einer großen Empfindung bewegte Geſammtgefühl, aber ſie iſt viel zu eng für den ganzen weiten Umkreis menſchlicher Stimmungen und Erregungen; ſobald ſie munter oder gar luſtig wird, merkt man ihr an, daß es ihr mit ſich ſelbſt nicht ernſt, daß ſie da ein bloßes Phantaſieſpiel iſt; für das Heitere und Freudige hat ſie, da ſie ihre Sätze zum Behuf der Durchführbarkeit durch alle Stimmen und Stimmencombinationen möglichſt einfach einrichten muß, zu wenig melodiſchen Fluß, zu wenig Beweglichkeit und Ungebundenheit, ſowie andrerſeits auch viel zu wenig Natürlichkeit, Unbefangenheit und Formſchönheit. Im Gegentheil, es iſt in der Regel nichts abſtracter, unliebſamer, einförmiger, ja oft weniger beſagend, es iſt nichts mehr erſt durch die Ausführung intereſſant werdend als der Anfang einer Fuge mit der obligaten Einfachheit ſeines Thema's und der nicht minder obligaten, nur beweglichern und gegliedertern Unanſehnlichkeit ſeines Gegenſatzes; anſprechend, direct gefällig iſt die Fuge nie, ſie hat Ernſt, Gemeſſenheit, Strenge, aber keine Milde und Weichheit. Ja ſelbſt für das einfach

Ernste und Gewichtige ist sie nicht die geeignete Form; dafür ist sie wiederum zu unruhig und bewegt; sie ist Erregtheit durch etwas Ernstes, aber nicht der Ernst selbst; sie hat vom directen Idealismus, in dessen Gebiet das einfach Ernste (wie es z. B. im weniger kunstreichern vollen Chorgesange sich darstellt) gehört, nur das Element der strengen Einheit und Gesetzmäßigkeit, in der Hauptsache aber gehört sie dem indirecten Idealismus an, indem ihr ästhetischer Eindruck doch erst aus der Totalität der in ihr vereinigten und nur in der Vereinigung wirksamen Elemente entspringt; es fehlt ihr wie die einfache Formschönheit so die ruhige Erhabenheit, sie hat architectonische Gemessenheit der Construction, aber nicht ruhige architectonische Haltung, sie ist lebendige Erregungs-, nicht an sich haltende Stimmungsmusik.

Dem Werth der Fuge, den sie an ihrem Orte hat, soll durch diese Bemerkungen nicht das Geringste entzogen werden; es gibt Vieles, was nur die Fuge aussprechen und malen kann, und sie wird nie veralten, so lange die Musik nicht aufhören wird, mit ernsten Dingen und insbesondere mit massenbewegenden Empfindungen sich zu befassen. Aber wie diese nicht das Einzige sind, wie es neben ihnen mit gleichem Rechte einerseits auch einen erhaben ruhigen Ernst und andrerseits einen unabsehbaren Kreis frei sich ergehender individueller Gefühle gibt, so ist auch die Fuge nur eine der vielen Formen der Musik, die nicht einseitig gepflegt und geschätzt werden darf, und wie jene „ernsten Erregungen" psychologisch schon ganz auf dem Uebergange von der ernsten Stimmung zu einer eben ganz unruhig werden wollenden Beweglichkeit stehen, so ist auch die Fuge diese Mitte zwischen gemessener Einheit und lebendiger Mannigfaltigkeit, die beide Elemente schon in Spannung gegen einander zeigt und daher bereits auf andere Kunstformen hinausweist, in welchen diese Spannung durch Freilassung der Mannigfaltigkeit sich wiederum lösen muß.

§. 785.

Wie bei Rhythmus und Harmonie, so tritt auch bei der polyphonen Musik der Unterschied einer *strengern und freiern Behandlung* ein, durch welche letztere diese Musikform aus den engen Grenzen ihrer Gattung heraustritt und auch für andere, freiere Musikgattungen anwendbar wird.

Schon bei der *Nachahmung* wurde darauf hingewiesen, daß sie der mannigfaltigsten Anwendungen und Formen fähig sei; es ist dieß der Fall, sofern sie theils nach Belieben vorübergehend an jeder passenden Stelle eines sonst ganz frei sich bewegenden Tonstücks gebraucht werden kann, theils auch sie selbst nicht nothwendig „streng" sein muß, indem sie sich

vielmehr quantitative und qualitative Modificationen des nachzuahmenden Satzes, Verlängerungen und Verkürzungen, „Vergrößerungen und Verkleinerungen", Aenderungen der Intervalle, auch Verkehrungen des Ganges einer Tonfigur erlauben kann. Aehnliches tritt ein beim Contrapunct. Die Musik hat den beneidenswerthen Vorzug, innerhalb der Symmetrie des Ganzen, die stets gewahrt sein muß, doch im Einzelnen irregulär sein zu dürfen; so kann sie auch im Contrapunct die Stimmen nicht nur umkehren (ihre Lage vertauschen), sondern auch ihre Richtung (hinab oder hinauf) verkehren, um hiedurch mehr Leben und Wechsel in's Ganze zu bringen. Der Kanon scheint am wenigsten Freiheit zu gestatten, da sein Wesen eben in der gleichförmigen Stimmenwiederholung besteht; aber auch er kann, wenn er nur sonst den Gang der Stimmen genau einhält, ihn abwechselnd auch verkehren; auch er kann in größern Tonstücken vorübergehend vorkommen oder sich in eine Tonbewegung von freierem Gange auflösen, um nicht monoton zu werden (so im Fidelio). Große Freiheit der Behandlung gestattet endlich die Fuge. Nicht nur können einzelne Partien einer vollständigen Fuge, wie Engführung und Orgelpunct, fehlen, sondern es können auch die Zwischensätze größern Raum einnehmen, oder einzelne Motive des Thema's oder Gegensatzes herausgegriffen und ohne Mitgehen der andern Fugenstimmen für sich allein eine Zeit lang weiter ausgeführt, neue Motive und neue Melodieen an sie angeknüpft, aus ihnen herausentwickelt, über sie hergebaut werden. Durch dieses letztere Verfahren entsteht die sog. freie Fuge, die ganz als eigene Kunstgattung, nicht etwa als Abart zu betrachten ist. Sie macht mit Recht von der unendlich mannigfaltigen Entwicklungsfähigkeit aller musikalischen Gedanken Gebrauch, und sie hält deßungeachtet den Charakter der Fuge fest, sofern sie die ursprünglichen Gedanken, auch wenn sie neue aus oder über ihnen formirt, doch nicht fallen läßt, sondern sie den neu hinzugefügten mindestens als Unterlage und Begleitung zur Seite gibt. In solchen freiern Partien öffnet und erhellt sich die Fuge gleichsam und emancipirt sich von sich selbst; es tritt aus dem spannenden, innerlich unruhigen, immer etwas undurchsichtigen Ineinanderarbeiten selbständiger und doch unselbständig an einander gekketeter Stimmen ein klares, die Spannung lösendes Resultat hervor, ein einfach geradausschreitender, ungehemmt sich vorwärts bewegender und dadurch bei aller etwaigen Belebtheit an sich doch beruhigterer Gang einer einzelnen Stimme oder der ganzen Tonmasse; es ist eine ähnliche Lösung einer Spannung, wie sie beim Uebergang von einem Auflösung verlangenden Accord zu einem einfach befriedigenden, eine ähnliche freie Erhebung, wie sie beim Fortgehen von undurchsichtigern harmonischen Fortbewegungen zu einfach melodischer Tonfolge statt hat. Verwandt mit der freien Fuge ist in Bezug auf Wirkung die vorübergehende Anwendung einzelner fugirter,

sowie contrapunctischer, nachahmender und kanonischer Sätze innerhalb eines sonst ganz in freiem homophonem Styl gehaltenen Tonganzen. Hier (z. B. im „Mittelsatze" eines Symphonirsatzes) ist das Verhältniß dieses, daß die freie, einfache Bewegung zu einer gebundenern, verwickeltern sich verdichtet; die Stimmen, die bisher homophon waren, spannen sich für einige Zeit gegen einander, um ein in sich mannigfaltigeres, lebendigeres, gedrungeneres Tonbild hervorzubringen und damit die Gesammtbewegung zur höchsten Höhe der Erregtheit oder Energie hinanzuführen. Hier ist umgekehrt die polyphone Verwicklung Resultat der homophonen Einzelbewegung, das erst dann wieder verlassen wird, nachdem auch dieses verwickeltere Gegeneinanderarbeiten der Töne seinen Kreislauf durch verschiedene Stimmen hindurch vollendet hat; es wird ein Knoten vorbereitet, in den polyphonen Sätzen wirklich geschürzt und wieder entwirrt und hiemit der Rückgang zur Hauptbewegung, zur Homophonie gemacht, die nun um so mehr mit dem Eindruck des Leichten und Freien einhergeht, nachdem sie die polyphonische Verwicklung sich selbst als ihren Gegensatz gegenübergestellt, sich in sie wie in eine dunklere Region hinein verloren und sich wieder aus ihr herausgefunden hat. Es ist klar, daß solche polyphone Sätze ihre vollste Berechtigung haben, daß ein ganz richtiges Gefühl auf sie geführt hat, und daß sie so wenig als die strengen polyphonen Formen je veralten können, so wahr es immerhin bleibt, daß in frühern Jahrhunderten viel zu großer Werth auf diese gelegt worden ist.

Eine besondere Anwendung findet die Polyphonie endlich noch als Begleitung einfacher melodischer Sätze. Eine homophone Tonbewegung, eine Einzelstimme kann mit contrapunctischen, nachahmenden, fugirten Sätzen umgeben werden; namentlich ward früher der Contrapunct zu derartiger Begleitung einer Hauptstimme, des sog. cantus firmus, gebraucht. Häufig ist auch die eine von zwei contrapunctisch zusammengehenden Stimmen selbst Hauptstimme, ein Verfahren, bei welchem zwar die gleiche Selbständigkeit der Stimmen verloren geht, dagegen mehr Einheit in der ganzen Bewegung ist, so daß natürlich auch diese Form des Contrapuncts, welche in freier Weise besonders die Instrumentalmusik anwenden kann, um ein Thema mit Nebenmelodieen zu umspielen, nicht im Geringsten zu beanstanden ist.

§. 786.

1. **Die zweite Form des zusammengesetzten musikalischen Kunstwerks** (§. 781) entsteht dadurch, daß die Musik über die Form des einfachen für sich bestehenden melodischen Tonstücks hinausgeht und sich ausbreitet zu einer Reihenfolge von melodischen oder melodiösen Sätzen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Innerhalb dieser Gattung sind aber gleich drei Unterarten

zu unterscheiden. Die Reihenfolge ist entweder α) selbst wiederum eine einfachere, d. h. ein aus mehrern Sätzen bestehendes, mehrtheiliges Tonstück, dessen Sätze blos Abschnitte oder Theile Eines Ganzen sind; oder ist sie β) eine zusammengesetztere, d. h. ein Tonstück mit mehrern Sätzen, die selbständige, obwohl unter einander zusammengehörige Ganze sind; oder ist sie endlich γ) ein größeres Tonwerk, das ebenso einfache als auch mehrtheilige und aus mehrern Sätzen bestehende Tonstücke in sich aufnehmen und ein umfassenderes Ganzes aus ihnen bilden kann. Ein zweiter, mehr innerer Unterschied dieses 2. zusammengesetzten Kunstwerks beruht darauf, daß es sich bildet entweder auf dem Wege der Aneinanderreihung verschiedener Tonsätze oder auf dem Wege thematischer Ausführung musikalischer Grundgedanken.

1. „Einfaches Tonstück" und „einfache Melodie" (§. 781) sind nicht Dasselbe, aber verwandt; eine Fuge oder eine sonstige größere melodische oder melodiöse Composition, die blos aus einander entsprechenden Perioden und periodisirten Theilen besteht, ist ein einfaches Tonstück (eine selbst wieder einfache Form des zusammengesetzten Kunstwerks), mag sie nun homophon oder polyphon sein (die Terminologie ist hier eben wegen Mangels an hinreichend verschiedenen Bezeichnungen schwierig). Es ist aber klar, daß ein und derselbe Grundcharakter und Bewegungsrhythmus sich durch eine Mehrheit von Tonstücken hindurchziehen kann, deren Zahl keiner festen Grenze unterliegt, sondern nur an die Bedingung geknüpft ist, daß nicht gar zu viele, um ihrer Menge und Mannigfaltigkeit willen unübersehbare, zu keinem Totaleindruck zusammengehende Tonstücke an einander gereiht werden. Die im §. angegebenen Arten dieser Form des zusammengesetzten musikalischen Kunstwerks bedürfen daher keiner nähern Deduction, sie liegen in der Natur der Sache. Um für dieselben einen gemeinschaftlichen Namen zu haben, könnte man sie einfach als die cyclische Compositionsform bezeichnen. Streng genommen scheint diese Bezeichnung nur für die zuletzt aufgeführte Unterart (das „Tonwerk") anwendbar, aber sie paßt auch auf die übrigen, da selbst das kleinste zusammengesetzte Tonstück cyclisch, d. h. nicht blos ein Neben- oder Nacheinander von Sätzen, sondern ein aus diesem Nacheinander in sich selbst, in seinen Anfang sich umbiegendes Ganzes, also ein Cyclus ist, sei es nun daß der Anfangssatz geradezu (wie z. B. beim Menuett) nach den Mittelsätzen wiederholt oder wenigstens der letzte Satz dem ersten mehr oder weniger conform gebildet ist. Die aus selbständigen Sätzen (in dem Sinne, wie ein Symphonienadagio „Satz" genannt wird) bestehenden Tonstücke sollte man eigentlich zum Unterschied von den blos „mehrtheiligen" mehrsätzige nennen dürfen, da die Sprache kein anderes Wort dafür darbietet.

2. Es versteht sich von selbst, daß das cyclische Kunstwerk nicht in ähnlicher Weise feste Hauptformen haben kann wie die polyphone Musik.

Einerſeits herrſcht in ihm weit größere Freiheit, da es die Geſtalt der Aneinanderreihung von Sätzen oder ganzen Tonſtücken hat, die höchſt mannigfach ſein kann, wenn nur Ein Grundcharakter und Bewegungsrhythmus durch das Ganze geht; andrerſeits iſt es, je weiter es ſeinen Umfang ausdehnt, deſto nothwendiger an einen Text gebunden, der es zu einem Ganzen zuſammenhält, indem in einem Tonwerk ohne Text z. B. von der Größe eines Oratoriums oder gar einer Oper die Anſchaulichkeit, das klare Hervortreten einer beherrſchenden Grundidee ſowie des Zuſammenhangs der Theile verloren gehen würde, und zwar ſelbſt bei der größten, Beethoven noch überragenden Fähigkeit eines Componiſten, charaktervolle und eben hiedurch anſchauliche Tongemälde in umfaſſendem Maaßſtabe hervorzubringen. Hier, wo wir nur erſt im Allgemeinen ſtehen, kann daher nur von kleinern und größern „Tonſtücken", nicht aber von „Tonwerken" die Rede ſein. — Das Eintheilungsprinzip, nach welchem das Folgende im Speziellern ſich gliedert, iſt ein ähnliches wie dasjenige, auf welchem die Trennung von homophoner und polyphoner Muſik beruht. Das mehrtheilige und das aus mehrern Sätzen beſtehende Tonſtück entſteht nämlich entweder auf dem Wege der Vergrößerung und Vervielfältigung, der Combination und Annexation mehrerer Abſchnitte, oder auf dem der Evolution, der mannigfaltigen Ausführung eines und deſſelben Grundgedankens (entſprechend den polyphonen Themenausführungen).

§. 787.

α) Das dem einfachen muſikaliſchen Kunſtwerk noch ganz nahe ſtehende, aus ihm durch einfache Vergrößerung oder Anwendung umfaſſenderer Formen hervorgehende mehrtheilige Tonſtück iſt dasjenige, in welchem ſich an einen kurzen zweitheiligen Satz ein dritter anreiht. Die ſo entſtehenden drei Theile können einander gleichſtehen, indem der zweite und dritte zum erſten ſich einfach verhalten wie Fortſetzung und Abſchluß; oder kann, indem der erſte und zweite unter ſich enger zuſammengehören, der dritte, das ſog. Trio, das dann ſelbſt wiederum zweitheilig ſein darf, ihnen gegenüberſtehen als beſonderer Satz mit charakteriſtiſcher, den beiden andern Sätzen contraſtirend und ergänzend gegenübertretender Eigenthümlichkeit.

Mit der zweiten Form des zuſammengeſetzten Kunſtwerks beginnt eine auch nach den verdienſtvollen Vorarbeiten in Marx's Compoſitionslehre begrifflich ſchwer zu umfaſſende Freiheit und Mannigfaltigkeit der muſikaliſchen Formen. Die im §. gegebene Eintheilung des „mehrtheiligen" Tonſtücks hat jedoch ihre gute Begründung in dem Weſen der Sache, und es finden ſich daher auch beide Arten überall angewandt. Die erſte iſt mehr Satz-

reihe, die zweite mehr förmlicher Satzcyclus; die erste ist unbestimmterer Art und läßt daher auch eine weniger scharfe Sonderung der Theile sowie eine Erweiterung zu noch größerer Zahl derselben zu; die zweite hat mehr Abgeschlossenheit, Abrundung und bestimmte Gliederung; die erste ist mannigfacher anzuwenden, z. B. in größern Gesangstücken, durchcomponirten Liedern u. s. w. so gut als in Märschen und dergleichen; die zweite fällt wenigstens in ihrer strengen, die Theile bestimmt von einander sondernden Form vorzugsweise der Instrumentalmusik zu, da der contrastirende Charakter, mit dem das Trio den übrigen Theilen gegenübertritt, für die weniger mannigfaltig bewegte Vocalmusik sich weniger eignet, sie ist aber auch von dieser nicht ausgeschlossen, indem z. B. Gesangstücke mit kürzerem, vom Uebrigen verschieden gestaltetem Mittelsatze (so das schöne Finale des ersten Akts von Idomeneo) ihr angehören. Das dreitheilige Tonstück mit Trio ist sonach nicht etwa eine untergeordnete, beschränkte, sondern eine wesentliche Musikgattung, der eine große Zahl der schönsten Compositionen entspringt; sie ist dieses durch das in ihr zur Anwendung kommende Gesetz des Contrastes. Das Trio entsteht nämlich eben dadurch, daß beabsichtigt wird, irgendwie contrastirende Tonbewegungen in einem Musikstück einander gegenüberzustellen, und zwar ist es der auch für weitere Musikformen sehr wichtige Contrast des stärker und weniger Erregten oder der erregtern und ruhigern Empfindung, der hier zu bestimmter Verwirklichung gelangt. Auf die erregtere Empfindung folgt naturgemäß die ruhigere als das Resultat, zu dem sie hinführt, in dem sie ausruht und ausklingt; auf die ruhigere ebenso auch die erregtere als die gesteigerte Empfindung, zu der die ruhigere allmälig anschwillt, in welche sie plötzlich durch irgend etwas getrieben übergeht, um hernach zu sich selber wieder zurückzukehren. Schon die einfache Melodie und schon die concretern Formen der polyphonen Musik wenden dieses Gesetz an; aber erst hier wird es streng durchgeführt, erst hier wird es zum Grundprinzip der Gestaltung des ganzen Tonstücks gemacht. Natürlicher und darum auch gewöhnlicher ist es, daß das Trio die ruhigere Empfindung übernimmt; die stärkere Erregtheit nimmt schon an sich weitern Raum in Anspruch, um sich gehörig auszusprechen und auszubreiten, und es kommt dazu der äußere Umstand, daß es wie natürlich meist kleinere bewegtere Tonstücke (Märsche, Tänze oder verwandte Stücke in Symphonien) sind, welche dieser Form sich bedienen, so daß der ruhigern Empfindung nur ein geringerer Raum zugemessen werden kann. Das Trio ist daher meist einfach melodiös, leicht, graciös, behaglich, humoristisch, den figuren- und harmoniereichern, lebhafter rhythmisch bewegten, kräftiger einherstürmenden Hauptsätzen gegenüber; es erscheint gern in dem klaren Dur, wenn die Hauptsätze in düsterem Moll auftreten (wie z. B. in dem unübertrefflichen Menuett von Mozart's Gmoll-Symphonie), es tritt wie heiteres

Spiel oder wie eine den ſonſt unaufhaltſamen Fortgang der Handlung unterbrechende Epiſode oder wie eine zur Ruhe einladende Pauſe, wie freundlicher Sonnenſtrahl zu den intenſiver, unruhiger vorwärtsdrängenden und darum auch undurchſichtigern Hauptſätzen hinzu oder zwiſchen ſie hinein, indem es das Gewöhnliche iſt, daß die Hauptſätze als der wichtigere und ſelbſtändigere Theil des Ganzen, nachdem ihnen im Trio ein ergänzendes, milderndes Gegenbild gegenübergeſtellt worden iſt, am Schluß wiederholt werden, um ſie damit eben als das, was ſie ſind, als die Hauptbeſtandtheile, auf welchen vorzugsweiſe das Gewicht des Ganzen ruht, erſcheinen zu laſſen. Auszuſchließen iſt aber auch die andere Art des Contraſtes nicht; das Trio kann auch als Mittelſtück auftreten, in welchem die Bewegung ſich zuſammennimmt, ſteigert und höher anſchwillt (wie in dem bemerkenswerthen zweiten Satz des Menuetttrio der großen Mozart'ſchen Cdur-Symphonie) oder doch wenigſtens ernſter, innerlicher, intenſiver, gedrungener wird (wie im Mittelſatze des Scherzo von Beethoven's Adur-Symphonie). Doch bleibt immer die erſtere Art die der Grundidee dieſer ganzen Muſikform entſprechendere; die Bewegtheit mitten in die Ruhe hereingeworfen hat etwas Unerwartetes, Befremdendes, während die Ruhe eine ihr vorausgehende Bewegung naturgemäß ablöst. — Aus dem Weſen des dreitheiligen Tonſtücks mit Trio folgt von ſelbſt, daß es wie die Einzelmelodie ebenſowohl ſelbſtändig wie als Theil eines größern Ganzen auftreten kann. Durch das Eine oder Andere wird jedoch an ſeinem eigenthümlichen Charakter contraſtirender Ergänzung nichts geändert, zu welcher hier das in §. 780 erwähnte Verhältniß der Gegenbildlichkeit zwiſchen erſtem und zweitem Theile fortgebildet iſt.

§. 788.

Den Uebergang von dem durch Anreihung und Combination entſtehenden Tonſtück zu dem auf thematiſcher Ausführung beruhenden bildet die Rondoform. Hier erweitert ſich der Hauptgedanke zu einem oder mehrern untergeordneten Nebengedanken, worauf der Hauptgedanke und ihm folgend die Nebengedanken, im Einzelnen verſchieden gewendet und erweitert, jedoch mit Feſthaltung der Grundtonart für den erſtern, ſich mehrmals wiederholen, bis das Ganze mit ihm oder einem ihn enthaltenden größern Schlußſatz zu Ende geht.

Das Rondo, ſchon durch ſeinen Namen ſich als Hauptart der cycliſchen Muſik charakteriſirend, ſchließt ſich ſehr nahe an den dreitheiligen Satz mit Trio an, ſofern auch bei dieſem die Haupttheile nach dem Trio ſich wiederholen. Es unterſcheidet ſich aber von ihm doch wiederum weſentlich dadurch, daß es nur Einen Hauptgedanken hat und dagegen mehrere Nebengedanken

geſtattet, ſodann dadurch, daß die Theile nicht abſchließend von einander geſondert ſind, ſondern continuirlich zuſammenhängen und endlich durch die mannigfaltigen Veränderungen namentlich der Nebengedanken, die hier nicht nur zuläßig, ſondern auch um Einförmigkeit zu vermeiden gefordert ſind, ſobald das Rondo ſich nicht auf einen ganz kleinen Umfang beſchränkt. Kurz, das Rondo iſt eine die Vielheit beſtimmter der Einheit des Gedankens unterordnende und andrerſeits doch eine freiere, weniger ſcharf gegliederte Form; es iſt der umgekehrte Refrain, es iſt ein Strophengedicht, das mit dem Hauptgedanken ſtets wieder beginnt, nachdem die Nebenſätze zu demſelben hinzugethan ſind; es gehört nach jener erſten Seite dem directen Idealiſmus an, unter den der dreitheilige Satz mit Trio durchaus fällt, nach der zweiten aber bereits dem indirecten Idealiſmus, der die Strenge der Form verläßt. Den Uebergang zu dem auf Evolution und thematiſcher Gedankenverarbeitung beruhenden Kunſtwerk bildet es dadurch, daß es nicht anreiht, ſondern „erweitert," nicht zwei oder drei melodiſche Sätze blos an einander fügt, ſondern die Nebengedanken in organiſcher Continuität aus dem Hauptgedanken ſich herausentfalten und im weitern Verlauf beide ſich zu einzelnen Erweiterungen und Veränderungen fortentwickeln läßt. Die muſikaliſche Berechtigung dieſer Form ergibt ſich daraus, daß ſie in eigenthümlicher Art Einheit mit Mannigfaltigkeit verbindet; die Einheit umſpielt ſich hier mit Mannigfaltigkeit, aus der ſie immer wieder, wenn auch mit dieſer oder jener Modification, emportaucht; es iſt die kreisförmige, in ſich ſelbſt zurückkehrende, einen Gedanken immer wieder fixirende (hiemit an die Fuge erinnernde) Bewegung, deren Rhythmus allerdings vorherrſchend nicht ein fortſchreitender, ſich ſteigernder, ſondern ein weſentlich an ſich haltender, regelmäßig zwiſchen Hebung und Nachlaß, zwiſchen Aufſteigen zum Haupt- und Herabſteigen zu den Nebengedanken hinundhergehender Rhythmus iſt, wiewohl auch hier (z. B. in der Arie der Donna Anna aus F dur) die Steigerung nicht ſchlechthin ausgeſchloſſen iſt. Das Rondo iſt ſo naturgemäß, wie die einfache Melodie; es iſt das ganz natürliche ſtete Zurückkommen der Empfindung oder Phantaſie zu einem ſie vorzugsweiſe beſchäftigenden Gefühlsinhalt, und es iſt daher die geeignete Form für Tonſtücke, in welchen die Innigkeit einer ſich immer wieder auf Einen Punct concentrirenden Empfindung veranſchaulicht, oder ein die muſikaliſche Phantaſie durch ſich ſelbſt anſprechender, charakteriſtiſcher, reizender Gedanke umſponnen von der Ornamentik beiherſpielender Nebengedanken wiederholt vorgetragen, oder endlich bewegtern Tonſätzen gegenüber (z. B. in Andantes von Sonaten u. ſ. w.) eine in der Beſchränkung auf Einen Hauptgedanken behaglich ausruhende Stimmung dargelegt werden ſoll. Von ſelbſt verſteht es ſich auch hier, daß das Rondo entweder ſelbſtändig oder als Theil eines größern Ganzen auftreten kann. In letzterem Falle eignet es

ſich beſonders auch zum Schlußſtück; ſowohl wegen ſeines gehaltenern, bei Einem Gedanken ſich beruhigenden, zwiſchen ihm und den Nebenſätzen ſich hinundherſchaukelnden Charakters als nach Seiten der Beharrlichkeit, mit der es einen Hauptſatz ſtets in den Vordergrund drängt, iſt es ganz dazu angethan, die Rolle des Schlußſtücks zu übernehmen, wenn in dieſem der Sturm der Bewegung des Ganzen zu Ende gehen und ſich entweder zur ſtillern Sammlung abklären oder ſich noch einmal kräftig zu energiſch wiederholender Ausſprache ſtarker und mächtiger Empfindungen zuſammenfaſſen ſoll. Umfang und ſpezielle Geſtaltung des Einzelnen können beim Rondo als freierer Muſikform ſehr mannigfaltig ſein. Namentlich iſt große Freiheit zuläßig bei der Behandlung des Nebenſatzes, welcher ebenſowohl blos die Form eines unſelbſtändigen, für ſich bedeutungsloſern Tonganges als die eines dem Hauptgedanken an Gewicht nahezu an die Seite rückenden „Seitenſatzes“ erhält, je nachdem der Geſammtcharakter des Stückes es verlangt. Desgleichen kann Ein Nebenſatz genügen oder zu ihm ein zweiter hinzutreten; der Hauptgedanke kann das eine Mal mit dem erſten, das andere Mal mit dem zweiten oder auch jedesmal mit beiden zuſammen auftreten; die Nebenſätze können ſich erweitern, im Einzelnen ſich verändern, „Zwiſchenſätze“ zwiſchen ſich und den Hauptgedanken einſchieben, und namentlich der Schluß kann mit dem Hauptgedanken allein oder mit einer Combination aus ihm und den Nebengedanken gemacht werden.

So naturgemäß und künſtleriſch berechtigt die Rondoform iſt, ſo haften ihr doch zwei Einſeitigkeiten an, die noch zu weitern Formen forttreiben; es überwiegt in ihr die Einheit über die Mannigfaltigkeit, und die Mannigfaltigkeit, ſoweit ſie in den Nebengedanken auftritt, iſt dann doch wiederum zu frei, zu wenig unter ein beſtimmtes Geſetz geſtellt, zu ſehr der Phantaſie überlaſſen. Das Ueberwiegen der Einheit führt die Gefahr der Eintönigkeit und Einförmigkeit ſowohl des muſikaliſchen Inhalts als des Rhythmus mit ſich; die Freiheit in der Geſtaltung der Nebenſätze benimmt dem Ganzen den Charakter einer ſtreng gegliederten Kunſtform, ſie läßt es als ein Gedicht mit Epiſoden erſcheinen, in welchem dieſe letztern einen unverhältnißmäßigen Raum einnehmen, ſie gibt dem Rondo zwar den eigenthümlichen Reiz romantiſchpoetiſcher Mannigfaltigkeit und Ungebundenheit, aber ſie ſchließt es aus den Werken ſtrengern und höhern Styles aus, daher es z. B. im Ganzen doch beſſer für die Concert- als für die Symphoniegattung ſich eignet und in bedeutſamern Tonſtücken ſehr oft nicht für ſich allein angewandt, ſondern zu andern Satzformen von ihm übergegangen wird. Kurz, die Mannigfaltigkeit kommt in ihm einerſeits zu kurz und macht ſich andrerſeits auch wiederum zu ſehr geltend auf Koſten der höhern Einheit des Gedankens. Dieſe Einſeitigkeit hebt ſich auf in zwei weitern Formen des cycliſchen Kunſtwerks, einmal in der Variation, und ſodann in den zu

thematiſcher Verarbeitung der Grundgedanken fortgehenden mehrtheiligen Tonſätzen, beides Formen, welche an die Stelle des Prinzips der Anreihung entſchieden das der Entwicklung ſetzen.

§. 789.

Die Variation iſt die erſte Hauptart der auf dem Prinzip der Entwicklung oder thematiſchen Ausführung beruhenden Form der cycliſchen Muſik. Sie ſteht einerſeits dem einfachen homophonen Kunſtwerk am nächſten, indem ſie nichts iſt als ein in gleicher Tonart mit mannigfachen Veränderungen ſich wiederholender melodiſcher Satz; ſie bildet andrerſeits den entſchiedenſten, an die polyphone Muſik erinnernden Gegenſatz zu aller blos durch Aneinanderreihung von Tonſätzen oder blos durch Erweiterung entſtehenden Muſik, indem in ihr der ganze muſikaliſche Inhalt durch Entwicklung des Thema's zu neuen Formen erzeugt und höchſtens am Anfang und Schluß ſelbſtändigere, obwohl mit dem Thema verwandte Sätze angefügt werden.

Die Variation wird zwar blos in der Inſtrumentalmuſik angewendet, weil ſie in vollſtändiger Durchführung ſich für die weniger mannigfaltige und formenreiche Vocalmuſik weniger eignet; aber ſie iſt doch eine Muſikform allgemeinern Charakters, da ſie ganz auf denſelben Prinzipien beruht, wie alle bisher betrachteten concreten Compoſitionsformen, und zudem iſt die figurirte Vocalmuſik (vgl. S. 924) im Grund bereits eine Variation, eine Species der letztern, die auch bei Inſtrumentalvariationen (einfacherer Art) häufig genug iſt. Das eigenthümliche Weſen der Muſik tritt eben in der Variation in ganz ſprechender Weiſe hervor; die Variation iſt möglich durch die Unbeſtimmtheit und Freiheit der muſikaliſchen Formen im Gegenſatze zu den plaſtiſchen und maleriſchen; ſie ruht darauf, daß ein und derſelbe Gedanke, wenn nur die Ton- und Taktfolge im Allgemeinen feſtgehalten wird, doch in verſchiedener Figurirung, Rhythmiſirung, Stimmenvertheilung, Stimmenverflechtung, Contrapunctirung, Fugirung erſcheinen kann. Die urſprüngliche Tonfolge ſcheint hinter allen dieſen Veränderungen durch, wie die Geſammtrichtung einer gewundenen Linie immer ſichtbar bleibt, auch wenn ſie an einzelnen Puncten im Kleinen vielfach gebrochen und geſchlängelt dargeſtellt wird; der Inhalt bleibt derſelbe, die Form ändert ſich. Zugleich jedoch iſt dieſe Aenderung der Form nicht ſchlechthin gleichgültig; mit der Aenderung der Form wechſelt natürlich und ſoll auch mehr oder weniger wechſeln der Bewegungsmodus, und damit die Stimmung, der Ausdruck, der Charakter der urſprünglichen Melodie, ſie ſoll ſich ſelbſt zu neuen und Neues enthaltenden Geſtaltungen fortentwickeln, und auch der ganze Cyclus von Variationen ſoll nicht blos ein Aggregat, eine Kette ſein, in der alle

Ringe gleich ſind, ſondern es ſoll ein Fortſchritt vom Einfachern zum Zuſammengeſetztern, vom Ruhigern zum Bewegtern, vom Ernſtern zum Leichtern und umgekehrt ſich darſtellen, es ſoll in ihm ein ſich allmälig hebender und endlich wiederum harmoniſch verklingender Bewegungsrhythmus zu Tage treten. Allerdings liegt es nahe, die Variation vorzugsweiſe als Spiel mit mannigfaltigen Formen zu behandeln, bei dem es um nichts zu thun iſt als eben um die Mannigfaltigkeit ſelbſt und den in ihr liegenden Reiz, und es kann auch dieſer Behandlungsweiſe ihre Berechtigung nicht abgeſprochen werden, da die Kunſt und namentlich die Inſtrumentalmuſik, welcher die Variation hauptſächlich zufällt, dieſes freie Phantaſieſpiel nicht nur nicht ausſchließt, ſondern es im Gegentheil poſtulirt als eine die Freiheit der künſtleriſchen Geſtaltung, die Freiheit, mit der der Gedanke das Gegebene beherrſcht und zu immer neuen Formen umwandelt, ganz beſonders zur Darſtellung bringende Gattung; aber ſelbſt hier darf Fortſchritt und Rhythmus der Bewegung nicht fehlen, wenn er auch nicht gerade auf ſignificante Weiſe hervortritt, und es iſt daher namentlich am Schluß eine Erweiterung des Variationencyclus zu feiern, das Thema ſelbſtändig fortbildenden, nicht mehr blos variirenden Sätzen, ein Hinausgehen über den engen Kreis des Thema's zu breitern, weitſchichtigern Tonſtücken, welche z. B. die Form längerer Adagio's oder des Tanzes oder Marſches haben können, von ſehr guter Wirkung. Entbehrlich iſt eine ſolche Erweiterung eigentlich nur dann, wenn ſchon in die Variationen ſelbſt ein höherer Gehalt und ein entſchiedener Fortſchritt in Bezug auf Kraft, Individualiſirung, Bedeutſamkeit, Tiefe gelegt, oder wenn die Variation nicht als ein weſentlich nichts Neues zu Tage förderndes Formenſpiel, ſondern als Fortentwicklung des Grundgedankens zu neuen charakteriſtiſchen Geſtaltungen ſeiner ſelbſt behandelt wird. Mittelſt erfindungsreicher Anwendung der Mittel der Harmonie, des Rhythmus, der Stimmführung kann dieſe Fortführung eines an ſich einfachen und leichten Thema's zu gehalt- und charaktervollern Geſtaltungen in ſehr wirkſamer, ja großartiger Weiſe bewerkſtelligt werden, wenn die Geiſtestiefe und der Ideenreichthum auf Seiten des Componiſten dazu in vollem Maaße vorhanden iſt; die Muſik kann auf dieſem Gebiete Triumphe höchſter Art feiern, indem hier der Künſtler, trotzdem daß er in jedem Takte an das Thema ſtreng gebunden bleibt, ihm doch ganz neue Wendungen zu entlocken, es in höhere Formen umzuwandeln, eine in ihm latente höhere Bedeutſamkeit aus ihm hervorzuzaubern weiß. Die Variation iſt ſo wirklich ein ganz geeignetes Feld für Bewährung des muſikaliſchen Genies nach der Seite des Gehaltes wie nach der der reinen Form; das Unbedeutendſte und Leichteſte, die ſpielende Unterhaltung durch mancherlei Wendungen, aber auch das Größte und Schwerſte, die ſchöpferiſche Entwicklung gehaltreicher und charakteriſtiſcher Tongebilde aus einfachen Grundelementen fällt der

Variation zu; sie belebt, sie verdichtet und vertieft das helle und klare Grundmotiv, sie läßt aus seinen Keimen Organismen mannigfachster Art und Stufenfolge hervorwachsen, deren jeder eine neue im ursprünglichen Thema enthaltene mögliche Form desselben zu lebendiger Anschauung bringt, sie offenbart die unendlich mannigfaltige Bildsamkeit des Musikalischen, die Unerschöpflichkeit der Mittel, welche der Musik zu Gebote stehen, um ihre Gebilde reicher, voller, gewichtiger zu machen; die Musik wird in ihr decorativ, aber sie wird auch productiv, freistes und doch in festen Schranken und Grenzen sich bewegendes Spiel der rein künstlerischen, lediglich auf schöpferische Formenentwicklung bedachten, in ihr ungehemmt sich bewegenden Phantasie; ja es ist in der That auch etwas tiefer Geistiges in der Variation, sie stellt einerseits mehr oder weniger erschöpfend einen Cyclus partikulärer Gestaltungen auf, deren ein Thema fähig ist, sie läßt ein und dasselbe individuelle Gebilde eine ganze Reihe verschiedener Entwicklungsweisen und Entwicklungsstufen durchlaufen, die es annehmen kann, ohne sein ursprüngliches Wesen zu verlieren, sie läßt andrerseits die allgemein musikalischen Bewegungstypen, Stimmungsarten, Compositionsformen nach einander an Einem Thema heraustreten, sie erweitert hiemit das Individuelle zu einem universellen Bilde, sie drängt ebenso das Allgemeine in den Rahmen des Einzelbildes hinein, sie ist eine Erweiterung des einfachen Gedankens zu einer Gallerie von Bildern, welche ihn selbst in immer neuen musikalischen Formen und damit eine Reihe verschiedener Formen der Musik selbst, ein Miniaturbild musikalischer Formenmannigfaltigkeit überhaupt uns vor Augen stellt.

Die Variation hat dem über sie Bemerkten zufolge ihre volle ästhetische Berechtigung, die nie veralten kann; sie ist zudem so naturgemäß, wie irgend ein künstlerisches Spiel es ist, sie entsteht auch in ihren höhern Formen dadurch, daß das Einfache die ihrer Formenfülle bewußte Phantasie reizt, es zu reichern Gestaltungen zu entwickeln. Ihre Anwendung ist allerdings eine beschränkte; sie kann namentlich nicht regelmäßig als Theil eines größern Tonstücks erscheinen, sie kann eigentlich nicht Theil sein, weil sie an sich schon Ganzes ist, das in den mannigfachen Wendungen, welche es durchläuft, für sich gehört und verfolgt sein will; tritt sie in einem größern Werk auf, so kann sie sich nicht gehörig ausbreiten, nicht alle Formen vorbringen, deren sie fähig wäre, und thut sie es doch, so ist es gleich ein Zeichen, daß das ganze Tonstück (z. B. eine Sonate) mehr der aggregatartigen Form, die selbständige Sätze an einander reiht, als der streng einheitlichen Kunstform angehören will. — Einseitig ist die Variation, ähnlich wie das Rondo, durch ihre Einförmigkeit. Sie hat zwar vor dem Rondo eine strengere Gedankeneinheit voraus; aber dieß schlägt auch wieder zu ihrem Nachtheil aus, sie enthält stets dieselben Grundmotive und ist dadurch

zugleich genöthigt stets wieder von vorne anzufangen, ein Ganzes von Variationen zerfällt in selbständige Stücke, die einander verwandt, aber jedes wieder ein Ganzes für sich sind. In dieser Beziehung gehört die Variation selbst wieder der aggregatartigen Musikform an, sie hat zu wenig Continuität, Fluß und ungehemmten Fortgang. Wie das Rondo zur Variation forttreibt, damit strengere und zugleich reicher entwickelte Gedankeneinheit erzielt werde, so treibt die Variation zu einer noch höheren Kunstform fort, welche Gedankeneinheit hat ohne Einförmigkeit, reiche Gedankenentwicklung ohne Zersplitterung in selbständige variirende Stücke. Diese Form entsteht dadurch, daß die cyclische Musik wieder zurückkehrt zur Grundform aller Musik, d. h. zu der in Perioden und (kleinere) Sätze sich gliedernden Zweitheiligkeit, die aber das Erweiterungsprinzip des Rondo und das Entwicklungs- oder Verarbeitungsprinzip der Variation in sich aufnimmt und auf diesem Wege große, die beiden Elemente der Einheit und der Mannigfaltigkeit völlig befriedigend vereinigende Tonsätze hervorbringt.

§. 790.

Die zweite Hauptart der auf dem Prinzip thematischer Ausführung beruhenden cyclischen Musik ist die Compositionsform, die man kurz als die Form der freien musikalischen Gedankenentwicklung bezeichnen kann. Ein in sich bereits mannigfaltig gegliederter Hauptgedanke führt unmittelbar oder durch Zwischensätze zu einem zweiten, mit innerer Nothwendigkeit aus ihm hervorgehenden, in andrer Tonart auftretenden fort, mit dessen vollständiger Durchführung, sowie mit hinzukommenden Nebensätzen oder kürzern Wiederholungen, variirenden Entwicklungen des ersten Hauptgedankens, zunächst ein Abschluß eintritt. Aus dem so gebildeten ersten Theil entwickelt sich ein zweiter, welcher in der Regel den ersten durch modulatorisch, harmonisch und rhythmisch noch reichere und belebtere Bearbeitung von Gedanken desselben weiter führt und sodann allmälig wieder in den einfachern und ruhigern Gang des ersten Theils einlenkt, um mit ihm, wiewohl wiederum nicht ohne einzelne Erweiterungen, Veränderungen, Entwicklungen seiner Gedanken oder auch mit Fortführung derselben zu eigenen Schlußsätzen, in der Grundtonart zu schließen. So entsteht ein Satz, in welchem Einheit sich selbst zur Mannigfaltigkeit organisch erweitert und fortentwickelt, diese Mannigfaltigkeit aber ebenso naturgemäß zur Einheit wiederum zurückgeht und so neben allem Wechsel die vollständigste, fließendste, einheitliche Abrundung des ganzen Tonbilds erzielt wird.

Die Grundform der Musik, Zweitheiligkeit sich gliedernd in Perioden und (kleinere) Sätze, war in den bis jetzt betrachteten Formen nicht das beherrschende Prinzip der ganzen Anordnung des Tonstücks; als solches

tritt ſie nun wieder hervor in der Kunſtform der freien Gedankenentwicklung (auch die Form der Evolution könnte man ſie nennen), welche jene Zweitheiligkeit in großartigerem Maaßſtab wieder anwendet, um innerhalb dieſes Rahmens eine die Prinzipien des Rondo's und der Variation, ſowie nach Umſtänden auch die der Polyphonie in ſich verſchmelzende höhere Compoſitionsgattung hervorzubringen. Es fallen unter dieſelbe ſowohl Geſangſtücke von größerem Umfange, Arien, die nach dem erſten Theile zu concreterer Verarbeitung der Hauptgedanken fortſchreiten, als beſonders Inſtrumentalſtücke, Sonaten- und Symphonieſätze, Ouvertüren u. ſ. w. Die Evolutionsform iſt geradezu die höchſte Form der Compoſition, ſie iſt die der Urform nächſte und darum klarſte und anſchaulichſte, beſtgegliederte, und ſie iſt zugleich die concreteſte, entwicklungsfähigſte, zur Aufnahme aller andern Formprinzipien in ſich geeignetſte Muſik. Sie iſt ihrem ganzen Plane nach durchaus einfach überſichtliche zweitheilige Melodie, nur daß ſie die Perioden der Theile zu größern Hauptſätzen erweitert, Neben- und Zwiſchenſätze zwiſchen dieſe einſchiebt und den zweiten Theil mit mannigfaltigen Umgeſtaltungen des erſten bereichert, die dem Ganzen mehr Bewegungsrhythmus verleihen als die Melodie für ſich es vermöchte; ſie iſt ebenſo, im Einzelnen betrachtet, erweiternd wie das Rondo, entwickelnd wie die Variation, combinirend wie die Polyphonie, indem ſie namentlich zum Behuf ihrer thematiſchen Ausführungen Stimmenverflechtung, Contrapunct, Nachahmung, Fugirung anwendet; ſie hat ferner vor allen dieſen Formen theils die Mannigfaltigkeit voraus, theils die Freiheit, ſie wiederholt nicht einſeitig wie das Rondo, ſtellt nicht wie dieſes blos Nebenſätze zum Hauptſatz hin, ſondern hat eine wirkliche Mehrheit ſelbſtändiger und doch innerlich zuſammengehöriger Sätze, ſie hat eine in wirkliche Mannigfaltigkeit auseinandergehende, nicht abſtracte Einheit, ſie gebraucht die Formen der Polyphonie ganz ungebunden, ſo lange und wie ſie will, ohne an ein abſtractes Formgeſetz ſich zu kehren und ſo das Formelle zur Hauptſache zu machen; endlich thut ſie „in der Regel," d. h. da wo ſie ſich ganz vollſtändig in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit und namentlich in ihrem ſpezifiſchen Unterſchied von der Rondoform entwickelt, zu dem allen noch Eines hinzu, die Ausweitung und Ausarbeitung kleinerer Perioden, Sätze und Satzglieder (Motive) zu größern Sätzen, was auch wieder nur eine ſpezielle Art von Evolution, Herausentwicklung größerer Gedanken aus kleinern iſt. Das Genauere namentlich über dieſen letztern Punct muß jedoch der Lehre von den Muſikzweigen vorbehalten bleiben, weil dieſe Form ſo mannigfache, erſt in den einzelnen Zweigen beſonders der Inſtrumentalmuſik ſpezifiſch hervortretende Unterarten in ſich ſchließt, daß eine ſchon hier genauer als der §. auf das Einzelne eingehende Beſprechung dem ſpäter zu Sagenden unpaſſend vorgreifen würde.

Bei der der Musik vor allen andern Künsten eigenen Freiheit der Bewegung ist es nicht anders zu erwarten, als daß diese Form „der freien Gedankenentwicklung" auch vollends die im §. ihren Grundzügen nach aufgestellte Gliederung, so wenig beengend sie an sich ist, aufgibt und sich zu absoluter Freiheit fortbewegt. Abgesehen von den Fällen, in welchen auf dem Gebiete der Vocalmusik, z. B. bei dem Recitativ und auch bei der Arie diese Freiheit durch den wiederzugebenden Inhalt veranlaßt, ebendamit aber durch diesen auch wieder bedingt und in Schranken gehalten ist, gehört hieher namentlich die freie „Phantasie" der Instrumentalmusik, sowie Instrumentalwerke, welche sich ihr mehr oder weniger annähern. Es ergibt sich jedoch von selbst, daß dieselbe nur eine Nebenform sein kann trotz des großartigen Gedanken- und Formenreichthums, den der Componist je nach seiner Individualität in sie zu legen vermag; sie ist eben eine „individuelle" Form, welche der musikalischen Stimmung und Laune, der musikalischen Bildungs- und Gestaltungslust freien Spielraum gewährt, aber neben den gesetzmäßig gegliederten Formen nur den Rang eines Neben- und Beiwerks, eines momentanen ungebundenen Spieles des musikalischen Genius behaupten kann, von welchem er selbst mit innerer Nothwendigkeit zu strengern Gedankenformen hin- oder zurückgetrieben wird.

§. 791.

β) Das aus mehrtheiligen Sätzen bestehende größere Tonstück ist diejenige Form, in welcher sich (abgesehen von umfassenderen Tonwerken) die cyclische Musik vollendet. Es entsteht dadurch, daß die Composition sich ausbreitet zu einer kleinern oder größern Zahl selbständiger Sätze, die, nach Inhalt, Form, Bewegung, theilweise auch nach Tonarten verschieden, doch zugleich durch gemeinsame Charaktereigenthümlichkeit verbunden sind und ein innerhalb seiner selbst fortschreitendes, rhythmisch sich fortbewegendes Ganzes bilden.

Die Sätze werden abermals Theile; so entsteht „das Tonstück mit mehrern Sätzen" (§. 786), im Großen dasselbe was das dreitheilige Tonstück (§. 787.) im Kleinen, und dieses selbst je nach Bedarf, z. B. als dreitheiliges melodisches Zwischenstück oder als Marsch, Tanz, Scherz, in sich aufnehmend, wie andrerseits auch polyphone Sätze, Variation, Rondo, besonders aber die im vorhergehenden §. behandelte Form (weil sie für freien Gedankenfortschritt die geeignetste ist) innerhalb seiner als Theile auftreten können. Es wird hier gleich ein größeres Ganzes concipirt und auf eine Ausdehnung zu mehrern Sätzen berechnet, seien es nun 2 oder 3 oder darüber, obwohl für großartigere Orchestermusik die Vierzahl an sich die

paſſendſte iſt, weil ſie einen nicht zu beſchränkten und doch auch nicht zu weit ausgedehnten, zugleich durch die Symmetrie der Theilung des Ganzen in zwei Hälften befriedigenden Cyclus von Tonſätzen darſtellt. Der erſte Satz führt zum zweiten hinan oder kommt in ihm zur Ruhe, der erſte findet im zweiten ſein Gegenbild, ſeinen Gegenſatz oder ſein poſitives Reſultat, ſeinen Abſchluß, der zweite zieht wiederum in der einen oder in der andern Weiſe einen dritten nach ſich u. ſ. w., bis im Schlußſatz Alles kräftig austönt oder die Bewegung ruhig ſich abklärt; dieß iſt im Allgemeinen der Typus dieſer höchſten Form cycliſcher Muſik, die größern lyriſchen und dramatiſchen Vocalſtücken ſowie unter Inſtrumentalwerken namentlich Sonaten und Symphonieen zu Grunde liegt. Die Formfreiheit der Muſik iſt auch hier ſo groß, daß im Einzelnen die mannigfaltigſten Geſtaltungen in Bezug auf Zahl, Länge, Conſtruction und gegenſeitiges Verhältniß der Sätze möglich ſind. Doch laſſen ſich die weſentlichen Grundunterſchiede, die hier möglich ſind, wohl von einander ſondern. Das Tonſtück iſt entweder blos zweitheilig; die Bewegung iſt zuerſt ruhigere Stimmung oder Empfindung (ſ. S. 953) in langſamerem Tempo, auf welche dann erregtere Muſik folgt (wie in größern Arien ein Allegro auf ein Andante); oder iſt der Gang der umgekehrte, wiewohl dieſes der ſeltenere Fall iſt, weil bei langſamerem Tempo das Gefühl des Austönens, des zur vollen Ruhe Hintreibens der Bewegung weniger leicht entſteht; ruhige Stimmung braucht langſames Tempo, aber der Prozeß der Beruhigung, des erſt zur Ruhe Kommens erfordert in der Regel eine ſchnellere Bewegung, das langſamere Tempo hält uns an einem Gedanken gleichſam in contemplativer Ruhe feſt, das ſchnellere aber iſt geeignet uns fühlen zu laſſen, daß die Hauptſache bereits geſagt iſt und Alles zum Abſchluſſe drängt. Oder iſt das Tonſtück mehr als zweitheilig; dann iſt, obwohl auch hier von (längern) Adagio's oder Andantes zu Allegro's und Preſto's aufgeſtiegen werden kann, der Gang naturgemäß in der Regel ein weniger einfacher: zuerſt „erregtere," uns gleich oder nach kurzer langſamer Einleitung in den lebendigen und lebendigergreifenden Strom der Tonbewegung hineinverſetzende, dann ruhigere „Stimmungs- oder Empfindungsmuſik," bei der das Gemüth ſich wieder ſammelt und nun auch zartere, innigere, gerührtere Gefühle zum Worte kommen können, hierauf Neuanheben der Erregung, neuer Aufſchwung des lange genug im Schmelz der Empfindung, in der Stille der Contemplation, im Ernſt der Trauer und dergleichen zurückgehaltenen Geiſtes zu belebterem, munterem, kräftigerm Einhergehen in einem oder in zwei Sätzen, womit das Ganze naturgemäß ſich abſchließt, indem es ſo die Momente der Erhebung und Erregung, der Rückkehr aus ihr zur ſinnigen Ruhe des ſich wieder ſammelnden Selbſtbewußtſeins, der neuen Aufraffung, des endlichen raſchen Zumſchluſſebringens der ganzen Empfindungsbewegung, kurz den

ganzen Prozeß, in dem alles Gefühls- und Geistesleben sich bewegt, vollständig durchlaufen hat. Dieß der eine Grundunterschied. Der andere betrifft das innere Verhältniß der Sätze zu einander. Dieses Verhältniß ist äußerlicher oder innerlicher, es ist nämlich entweder das des Wechsels oder das des Contrastes oder das eines qualitativen, intensiven Bewegungsrhythmus. Irgend ein Bewegungsrhythmus ist (S. 934) natürlich bei dieser Kunstform immer, weil sie zwischen Erregungs- und Stimmungsmusik hinundhergeht; aber er kann ein äußerlicher, formeller, dem Tonstück selbst nicht immanenter sein, wenn die erregtern und die ruhigern Sätze blos entfernter unter sich verwandt, zu selbständig gegen einander, blos nach dem Gesetz und zum Behuf rhythmischer Mannigfaltigkeit oder rhythmischen Contrasts neben einander gestellt sind; hier gefallen mehr die einzelnen Sätze für sich und zugleich ihr Wechsel und Gegensatz, aber ein tieferer Zusammenhang und Fortgang ist nicht vorhanden. Dieser ist erst dann da, wenn der Bewegungsrhythmus innerlich, intensiv ist, wenn die Sätze in dem Verhältniß zu einander stehen, daß der eine zum andern hintreibt, daß die scharf ausgesprochene Unruhe, Spannung, Bewegtheit, Gedrücktheit des einen ihre ebenso entschieden hervortretende Beruhigung, Lösung, Befreiung im andern findet, kurz, wenn der Fortgang etwas vom Dramatischen, von Verwicklung an sich hat. Schon das Verhältniß des Contrasts ist tiefer als das des bloßen Wechsels, indem es ein Bild des durch das ganze Leben hindurchgehenden Gegensatzes von Lust und Unlust, Bewegung und Ruhe, Erregung und Sammlung, Affect oder That und Selbstbesinnung, Herausgehen aus sich und Rückkehr zu sich darstellt; aber noch tiefer ist das des dramatischen Fortgangs, bei welchem die beiderseitigen Elemente in eine innere Beziehung zu einander treten, indem das Gemüth wirklich als durch diese Stadien der Erhebung, der Niederdrückung, der abermaligen Erhebung u. s. f. hindurchgehend, sich hindurchkämpfend dargestellt wird. Einen ihrer Form wirklich vollständig adäquaten, Alles was sie leisten kann wirklich leistenden Inhalt, sowie vollkommene innere Einheit der Sätze unter einander bekommt diese Gattung von Tonstücken nur durch diesen dramatischen Bewegungsrhythmus, der nicht blos Wechsel und Contrast, sondern auch Fortgang und Prozeß ist und hiemit alle Beziehungen zusammenfaßt, die bei einer längern Tonbewegung möglich sind. Natürlich sollen nicht alle Werke dieser Gattung eine solche dramatische Bewegtheit haben; das epische, aggregirende Prinzip hat auch seine Berechtigung; aber die höchste Stufe ist die dramatische Construction deßungeachtet, weil hier das formelle Nebeneinander durch das Band innerlicher Einheit überwunden, und weil erst in ihr neben reicher Entwicklung des melodischen und harmonischen Elements auch das rhythmische zu seiner vollen Entfaltung gekommen ist, welches doch für diese ganze Musikgattung das unterscheidende ist.

Die möglichen Formen des musikalischen Kunstwerks sind, abgesehen vom „umfassendern Tonwerk", das uns in seiner speziellern Bestimmtheit erst mit der Gliederung der Musik in ihre großen zwei Hauptzweige entsteht, erschöpft, da andere nicht mehr denkbar sind; wir wenden uns daher zur Lehre vom Styl, die zugleich den Uebergang zu der von den Zweigen bildet.

§. 792.

Der Reichthum an ausdrucksvollen und charakteristischen, an streng gesetzmäßigen, wie an leichten, gefälligen und wirkungsreichen Formen, welcher der Musik zu Gebote steht, und die scheinbar unumschränkte Freiheit, mit welcher in ihr der Künstler durch keine typischen Naturvorbilder gebunden, sein Material in mannigfaltigster Weise handzuhaben vermag, führt die musikalische Composition besonders leicht zu Einseitigkeiten und Willkührlichkeiten, die das natürliche Gefühl als solche erkennt und denen auch die wissenschaftliche Betrachtung entgegenzutreten hat durch Aufstellung der Gesetze des musikalischen Styls. Der eine Fehler, welcher nahe liegt, ist gesuchtes falsches Streben nach Ausdruck, nach Bestimmtheit, nach naturalistischer Objectivität und überconcreter Individualisirung (einseitig indirecter Idealismus), verbunden mit Mißachtung der Gesetze der Klarheit, Gefälligkeit und Rundung, der Ebenmäßigkeit und Idealität, kurz Ueberwiegen des Moments des Inhalts über das der Form. Der andere dagegen ist einseitiger Formalismus, Formencultus (directer Idealismus), Formeffect, sowie abstracte, farb- und inhaltlose Tonbewegung. Diesen Einseitigkeiten gegenüber verlangt das Wesen der Musik, hierin zur Poesie sich ähnlich verhaltend wie Architectur und Plastik zur Malerei, ein Gleichgewicht der beiden Elemente, von welchem möglichst wenig und eher zu Gunsten des formalen als des objectiv materialen Elements abzuweichen ist.

An die Betrachtung der musikalischen Kunstformen reihen wir die Lehre vom Styl an, die sowohl ihrer (im gegenwärtigen §. besprochenen) negativen als ihrer positiven Seite nach diesen ganzen Kreis der verschiedenen Gestaltungen des Tonmaterials voraussetzt. Die im §. aufgestellten Sätze sind jetzt ziemlich allgemein anerkannt; es bedurfte aber Zeit genug, bis sie durchzudringen vermochten, und es fehlt auch gegenwärtig nicht an Richtungen von ganz entgegengesetzter Art. Das ganze Material der Musik ist wesentlich ein schwebendes, welchem die körperliche Massenhaftigkeit, die geometrische Formbestimmtheit, die sinnliche Objectivität, die verständige, expressive Deutlichkeit des Materials der andern Künste schlechthin abgeht. Diesen Charakter des Schwebenden, das nicht bauen, bilden, zeichnen, malen, schildern kann, sondern von allem Diesem nur eine Analogie zuläßt,

darf die Musik nicht verleugnen wollen, d. h. sie darf, obwohl sie nichts als Gefühlsausdruck ist, deßungeachtet nicht nach einer Bestimmtheit des Einzelausdrucks, noch weniger nach einer Objectivität und Individualität streben, die nicht in ihrem Wesen liegt. Sie kann Massen aufthürmen, um mit der Architectur im quantitativ Erhabenen zu wetteifern, aber sie verliert damit ihre eigenthümliche melodische Beweglichkeit, die nichts Starres und Abstractes duldet, sie ist innerlichst architectonisch in ihrer Gliederung, aber sie darf nicht, was blos innerliches Gesetz ist, materiell herauskehren, nicht die Anschauung architectonischer Objecte erregen wollen, gerade wie die Architectur malerisch sein, aber nicht selbst malen, plastisch bilden kann und darf; sie kann Bewegungen von Körpern, Blitze und Donnerschläge, Kanonaden, Windesbrausen, Platzregen, Pferdegetrappel, Karavanenzüge, öden Wüstensandes Wehen, Gebrumm und Gebrüll und Gezwitscher, Geschrei und Geflüster, Gezänk und Schlägerei, Geächze Verwundeter, Schnurren von Spinnrädern, Sprudeln von Quellen, Rauschen der Wasserfälle, ja am Ende selbst Sieden und Braten direct nachahmen, aber sie gibt damit nur sich selbst auf, sie tritt aus dem Gebiet der Kunst heraus in das der gemeinen Wirklichkeit, aus dem Gebiet des Tones und der melodischen harmonischen und rhythmischen Tonverhältnisse heraus in das sinnliche Gebiet des Geräusches, Schalles, Knalles und Gezirpes, und sie erweckt zudem mit allen solchen Versuchen, weil sie doch immer halb und unklar bleiben, blos das unbehagliche Gefühl des Unzureichenden ihrer Mittel. Auch Innerliches, Geistiges, Individuelles kann sie direct wiederzugeben versuchen; sie kann den stolzen Schritt des Uebermüthigen, den Unmuth des Uebellaunigen, den Leichtsinn des Verschwenders, die Unbehülflichkeit des Schwerfälligen, das eckige Wesen des Herben und Schroffen, den stechenden Schmerz der Eifersucht, die romantische Stimmung einer Landschaft unmittelbar naturalistisch ausdrücken oder abbilden wollen durch melodische, rhythmische, harmonische Künste, sie kann namentlich fehlgehen in Schilderungen des Häßlichen und des Komischen durch unkünstlerische, aller Formschönheit spottende Mißtöne, Contraste, Ueberraschungen, plumpes Poltern, zu große Häufung übermäßiger Intervalle u. s. w. Aber alles Dieses, jede förmliche Zeichnung, jede ganz direct nachbildende Malerei und Schilderung gehört nicht in ihr Gebiet, außer etwa da, wo durch solche Dinge von Seiten des Componisten mit selbstbewußtem Humor eine recht burleske Komik, eine recht treffende Ironie, eine scherzhaft idyllische Heiterkeit beabsichtigt wird, und auch da nur vorübergehend, da der Humor die Kunstgesetze nur vorübergehend bei Seite zu stellen berechtigt ist, wenn die Sache nicht ernst, das Spiel mit dem Gesetz nicht grober Verstoß gegen dasselbe werden soll. Nicht die Dinge selbst, sondern ihren Eindruck auf die Empfindung hat die Musik darzustellen, einen Eindruck, der immer weniger concret, weniger

objectiv iſt als der Gegenſtand, der ihn hervorruft. Ja auch die Empfindung ſelbſt darf ſie nicht zu ſtark, nicht zu ſcharf, nicht zu detaillirt heraustreten laſſen, wenn ſie nicht ſchwer und dumpf oder weich und ſüßlich oder peinlich ſchneidend oder regel- und einheitslos werden ſoll; gerade dieſes Sinnlichnaturaliſtiſche (vgl. S. 872) hat die Kunſt der Empfindung abzuſtreifen, ſie hat den Beruf die Empfindung immer zugleich zu idealiſiren (vgl. S. 903), ſie ſowohl in beweglichere, leichtere, gefällige, als in kräftiger ſtyliſirte und wohlgegliederte Formen zu erheben; ſie ſtellt zwar einer Kunſt wie die Architectur gegenüber „den Ausdruck über die Form“ (S. 928), d. h. über beſtimmte, numeriſch eracte Form, aber nicht über die Form überhaupt, ſie iſt deſto mehr an die Geſetze der Idealität, des Maaßes, der Unterordnung des Details unter das Ganze gebunden, je weniger ſie der Hinſtellung einer feſten, anſchaulichen Einzelgeſtalt fähig iſt. Die Frage, ob und wieweit die Muſik malen dürfe, iſt jedoch hiemit noch nicht abgemacht; die Muſik muß doch auch in gewiſſem Sinne objectiv darſtellen, da ſonſt aller Charakter, aller beſtimmtere Stimmungsgehalt, alle dramatiſche Belebung verloren ginge, und wenn wir ſagen, nicht die Dinge, ſondern ihren Eindruck ſolle ſie ſchildern, ſo iſt ja im Eindruck, in der vom Ding erregten Empfindung das Ding ſelbſt als Urſache, als Anlaß, als das was eben dieſer Empfindung ihren beſtimmten Inhalt, ihren Charakter, ihre Farbe (Schrecken, Grauen u. ſ. w.) gibt, auch mitgeſetzt, folglich darf nicht nur, ſondern muß gemalt werden, wie z. B. Haydn zu Anfang der Schöpfung das Chaos, das Aufflammen des Lichtes zu malen nicht unterlaſſen konnte, wenn er ſeinen Gegenſtand vollkommen muſikaliſch wiedergeben wollte. Allein gerade in dieſem Einwand liegt auch die Löſung der Frage; der Wiederhall des Dinges in der Empfindung iſt doch nicht mehr das ganze und reine Ding ſelbſt, die Empfindung wird zwar beſtimmt und ſo oder ſo gefärbt durch das Ding, aber ſie hat von ihm doch nur ein allgemeines Bild, einen allgemeinen Reflex in ſich, dem eben die ſpezifiſch-ſinnliche Beſtimmtheit, z. B. daß ein ſchreckendes Geräuſch gerade Donner oder ein Grauenerregendes gerade eine Sandwüſte oder ein Ermuthigendes gerade eine herbeieilende Reiterſchaar iſt, bereits abgeſtreift iſt. Dieſen vom Ding in die Empfindung miteingehenden allgemeinen Reflex braucht die Muſik zwar nicht nothwendig und überall zu malen, wenn ſie nur die Empfindung ſelbſt recht malt, ſie kann ihn aber allerdings auch mitmalen, wenn ſie ausdrücklich, ernſt- oder ſcherzhaft, ſich objectiver als gewöhnlich halten will, aber ſie darf ihn doch nur mitmalen, wie z. B. Haydn's Chaos nicht blos Chaosvorſtellung ſein will, ſondern ebenſoſehr Veranſchaulichung einer feierlich erwartungsvollen Stimmung, eines dumpfen Webens und Hinundherwogens der Empfindung, die keinen beſtimmten Gegenſtand vor ſich hat, ſondern nur erſt nebelhafte Geſtalten ſich erheben und durcheinan-

der ſich bewegen ſieht, und ſie darf ihn für's Zweite nur ſo mitmalen, daß die malenden Töne, Figuren doch zugleich, auch abgeſehen von Dem was ſie nachbilden, muſikaliſch, melodiſch, harmoniſch, rhythmiſch, klar und ſchön ſind. Was aber Charaktermalerei betrifft, ſo kann die Muſik hier eher objectiv darſtellen, weil die beſtimmte Haltung eines Charakters ſowie ſeine eigenthümlichen Stimmungen, Gefühle, Affecte, Leidenſchaften nichts Anderes ſind als Bewegungen, Erregungen, Spannungen, welche die Muſik ausdrücken kann und welche gerade ihr eigenthümliches Gebiet ausmachen; aber ſie darf ſie nicht unmittelbar abformen und ſie darf namentlich nicht etwa einzelne Tonfiguren bilden wollen, welche direct Zorn, Schmerz, Niedergedrücktheit, Stolz und dergleichen wieder geben ſollen, ſondern ſie muß immer in den ganzen Verlauf einer kürzern oder längern Tonbewegung eine Beſchaffenheit, eine eigenthümliche Bewegtheit legen, welche jene Stimmungen veranſchaulicht; einzelne Stiche, Stöße, Riſſe, Hebungen ſind noch keine muſikaliſche Schilderung von Empfindungen, Stimmungen, Aufwallungen, ſie bilden dieſelben, wie z. B. ſtechenden Schmerz, zerreißende Eiferſucht, unmittelbar phyſiſch, momentan mimiſch nach, ſtatt ſie muſikaliſch, d. h. in der Form der Expanſion in eine Zeitbewegung, die der Entwicklung der muſikaliſchen Mittel (Melodie, Harmoniefolge, Contraſte und Wechſel der Rhythmen und Tonſtärken) Raum läßt, wiederzugeben. Der einfache Kanon für das muſikaliſche Verfahren iſt der: drückt die Muſik unmittelbar ein Object aus, ſo daß wir es wiedererkennen, wie wenn wir es ſähen oder hörten, ſo iſt das falſche Tonmalerei, namentlich wenn gar keine ſpezifiſch muſikaliſche Wirkung mehr dabei iſt; deutet ſie ein Object blos an, ſo daß es ohne begleitendes Wort nicht klar iſt, was gemeint ſei, ſo iſt die Malerei recht; veranſchaulicht ſie eine Stimmung, Empfindung, Leidenſchaft blos durch einzelne Tonfiguren oder Klänge, ſo iſt es wiederum verfehlt; gibt ſie aber Tonreihen und Tonſtücken eine die Gemüthsbewegung nachbildende Bewegungseigenthümlichkeit (z. B. Schnelligkeit und Langſamkeit, An- und Abſchwellen, intenſive Spannung oder frohe Leichtigkeit, Vorwärtsgehen, -drängen, -ſtürmen u. ſ. w. vgl. S. 919), ſo iſt das Verfahren das rechte. Es iſt wenigſtens in Zeiten, in welchen die allgemeinern Stoffe, Liebe, Sehnſucht u. dgl., ſchon erſchöpft ſind, ſogar gut, wenn der Componiſt von beſtimmten, durch Ereigniſſe, Naturanſchauungen, Reflexionen über Glück und Unglück u. ſ. w. hervorgerufenen Empfindungen ausgeht, um ſeine Phantaſie durch ſolche beſtimmte Empfindungen recht concret anzuregen, ſie auf einen Empfindungskreis recht entſchieden zu concentriren; aber in der Ausführung muß das Materielle zurücktreten und nur im Charakter der Empfindung ſelbſt (z. B. in der Wehmuth) auch die Veranlaſſung (verlorenes Glück) mittelbar ſich abſpiegeln. Zugleich iſt der obige Kanon noch durch eine weitere Regel zu ergänzen: mit Ausnahme einzelner Fälle, in welchen, wie

z. B. im Recitativ oder in der melodramatiſchen Begleitung einer beſtimmten Handlung mit Inſtrumenten, das muſikaliſche Element ſich nicht vollſtändig zu entwickeln Raum hat, muß der Inhalt in die Form, die Empfindungsbewegung in die Tonbewegung ſo ganz übergegangen ſein, ſo ganz in Tönen ſich verkörpert haben, daß das Tonſtück dem Gefühl und der Phantaſie ein wenigſtens in der Hauptſache verſtändliches und gefälliges Tonbild abgibt, auch wenn auf das was es andeuten will nicht reflectirt wird; ein Tonſtück darf die Empfindung nicht blos andeuten (ſo wenig als die Malerei den Körper), ſondern ſoll ſie muſikaliſch geradezu zeichnen und malen, es ſoll den Charakter der Empfindungsbewegung in die ganze Tonbewegung übertragen als beherrſchende, Alles durchdringende, aus Allem hervortönende Einheit — hiezu und zu nichts Anderem gibt es Muſik und iſt die Muſik fähig —; wenn dieſe Einheit da iſt, wenn ſie dem Tonſtück einheitlichen Charakter und Rhythmus gibt, ſo iſt es ebendamit verſtändlich und gefällig, auch wenn man nicht weiß, was eigentlich gemeint iſt, obwohl natürlich der Genuß größer, der Eindruck tiefer iſt, wenn die Idee des Tonſetzers entweder durch den begleitenden Text uns bekannt iſt oder ſich doch beim Anhören ſeines Werks mit einer gewiſſen Klarheit und Wahrſcheinlichkeit zu erkennen gibt. Eine Muſik dagegen, welche noch mehr ſagen und malen will als die Muſik überhaupt geben kann, welche (wie z. B. ſelbſt Beethoven's große Ouverture zu Leonore) in der Inſtrumentaleinleitung die Oper ihrem ganzen ſpeziellen Verlaufe nach vorauszugeben ſucht, eine Muſik, die hiemit voll von latenten Beziehungen auf Einzelnes und Empiriſches iſt, das der Hörer nicht weiß oder ſich erſt aus erklärenden Programmen mühſam hinzudenken muß, kurz eine Muſik, die einen Inhalt haben will, der in die Form gar nicht übergehen kann und darum auch nicht in ſie übergegangen iſt, kann natürlich (ſofern ſie nämlich nicht nebenbei doch einzelnes wirklich Muſikaliſche darbietet) für ſich auch nicht klar und gefällig ſein, ſondern ſie kann (unter der ſo eben angegebenen Vorausſetzung) nur den Eindruck eines Etwas machen, zu welchem man keinen Schlüſſel beſitzt, eines unfertigen Mitteldings, welches weder einen Ausdruck, einen wirklich heraustretenden Inhalt und Charakter, noch eine Form, eine muſikaliſche Entfaltung und Entwicklung hat, ja geradezu eines Zwitters, welcher weder Gemälde noch Muſik iſt, ſondern Ton- und Klangſymbolik (im übeln Sinne des Worts), die nicht durch Tiefe, ſondern durch Unklarheit geheimnißvoll ſcheint; ein falſches Zuviel des Ausdrucks und der Zeichnung ſchlägt von ſelbſt um in das Gegentheil des Beabſichtigten, in ein Nichtzuſtandekommen eines wirklichen Tonbildes; das muſikaliſche Kunſtwerk (das nicht von vornherein blos begleitender Art ſein will und ſoll) muß vollſtändig einleuchten und gefallen, wie jedes andere, und in dieſer Beziehung haben alle Diejenigen, welche auf die Form den Nachdruck

legen und der Muſik einen eigentlichen Inhalt geradezu abſprechen, nicht ſchlechthin Unrecht, ſofern nämlich was ſie meinen Dieſes iſt, die Muſik müſſe vor Allem muſikaliſch klar und ſchön ſein, ſie ſei ein unendlich reiches Syſtem von Tonbewegungen und Tonverknüpfungen, die ſchon an und für ſich ſelbſt durch ihre eigene Form, durch geſetzmäßige und zugleich mannigfaltige Verwendung der muſikaliſchen Mittel, Melodie, Harmonie, Periodicität, Rhythmus u. ſ. f. wirken können und ſollen. Nur iſt dem beizufügen, daß alle dieſe Tonbewegungen doch blos, ſofern ſie zugleich ein bewegtes geiſtiges Leben nachbilden, künſtleriſch wirken, daß ſie ſelbſt da, wo ſie ſich auf ſpeziellern Gefühlsausdruck nicht einlaſſen, doch ein Ausdruck des Gefühlslebens überhaupt in irgend einer ſeiner Erregungsweiſen ſind, und daß ihnen auch die Eigenſchaft des Charakteriſtiſchen, wenn ſie ſchön ſein wollen, nie fehlen darf; gerade mit dieſem Moment des Ausdrucks und der Charakteriſtik iſt aber der Muſik doch ein „Inhalt" gewonnen, nämlich die Darſtellung beſtimmter Empfindungen und je nach Umſtänden auch Andeutung empfindungenerregender Objecte.

Die Muſik, wurde oben geſagt, ſoll den Charakter des Schwebenden nicht verleugnen, über das Empfindungsgebiet nicht hinausgehen wollen; um ſo mehr folgt auch hieraus, daß ſie durch die Form wirken, daß ſie ihr ätheriſches Material in feſte, klare, acuſtiſch gefällige, die Phantaſie beſchäftigende und draſtiſch erregende Formen bringen muß. Die feſte Form (Periodicität, Stimmenverflechtung, thematiſche Entwicklung u. ſ. w.) bewahrt ſie vor nebelhafter Unbeſtimmtheit und Verſchwommenheit, vor Halt-, Zuſammenhang- und Geſtaltloſigkeit, die gefällige und draſtiſche Form (Fluß und Figurirung der Melodie, Wohllaut der Harmonie, ſchlagender Rhythmus) ſichert ſie vor Nüchternheit, Eintönigkeit, indifferenter Farb- und Wirkungsloſigkeit; die Muſik bedarf in letzterer Beziehung wirklich Anmuth einer-, „Effect" andrerſeits, damit Gehör, Gefühl, Phantaſie gleichſam gereizt und genöthigt werden, ihre duftigen Gebilde einzuſaugen, ihnen ungetheilt zu folgen und ſich ihnen hinzugeben und ſo einen lebendigen Eindruck von ihnen zu empfangen. Aber es iſt klar, daß durch dieſe Forderung, die Muſik ſolle ſich ſelbſt an die Form binden und den Hörer durch die Form feſſeln, weder pedantiſcher Formalismus, der blos in den polyphonen Kunſtformen das Heil erblickt, noch ein Formencultus, dem über Melodiereiz Harmonie und Ausdruck, über Figuren und Coloraturen oder andrerſeits über harmoniſchem Schmelz die Melodie ſelbſt verloren geht, noch endlich ein abſtracter Formeffect, der durch rhythmiſche Mittel überraſcht, übertäubt und aufregt, irgend gerechtfertigt iſt. Dieſen Einſeitigkeiten gegenüber hat die Forderung des Inhalts, der gedanken- und gefühlvollen Belebtheit, des Ausdrucks und Charakters, der innern Wahrheit und Tiefe, die Forderung, daß in der Muſik beſtimmte Empfindung ſei und ſich rein ausprage, ihre

volle Berechtigung. Das Gleichgewicht beider Elemente, des Inhalts und der Form, ist es, worauf die Schönheit der Musik entschieden beruht; nur freilich mit der nähern Bestimmung, daß sie doch mehr Musik bleibt beim Uebergewicht des formalen als bei dem des objectiv materialen Factors. Innerhalb der subjectiven Kunstform ist die Musik trotz aller ihrer Freiheit der Architectur gegenüber doch ähnlich wie diese an die Formschönheit gebunden, weil die eigenthümliche Beschaffenheit ihres Materials diese fordert (S. 898), wogegen sie für die Darstellung des eigentlich Concreten nicht zureicht. Materiell schildern und so durch concreten Inhalt interessiren, wie Malerei und besonders Poesie, kann sie nun einmal nicht und sie ist nicht mehr sie selbst, sobald sie es versucht, wogegen sie doch wenigstens Musik und immer noch Bild des mannigfach bewegten Gefühlslebens bleibt, wenn sie einseitig melodisirt, harmonisirt, fugirt u. s. w.; die Trockenheit und Steifigkeit des Formalismus, die Fadheit und Seichtigkeit des Formencultus halten sich doch noch innerhalb der Grenzen der Musik selber, so lange jene nicht zu rein unacustischem und ausdrucksloſem mathematischem Calcul, diese nicht zu leerem Geklingel ausartet, während alle Sachen- und Ideenmalerei, wo sie nicht vorübergehend eine Begründung durch besondere Umstände und Zwecke erhält, unmusikalisch frostig und hölzern oder unkünstlerisch nebelhaft und dunkel ist. Der rhythmische Formeffect, der schon sehr nahe an den materialistischen Schalleffect streift und mit diesem gerne sich verbindet, ist freilich auch unmusikalisch, indem auch mit ihm dem Gehör und Gefühl nichts mehr geboten wird (S. 912). Das Gleichgewicht beider Elemente mit leisem Uebergewicht der Form als Hauptelementes der Musik ist das eigentlich Musikalische; interessanter, spannender, geistreicher und geistvoller nimmt das Uebergewicht eines ideellen oder eines scharf charakteristischen, objectiven Inhalts sich freilich aus, aber die Gefahr des Ueberschweifens über die Grenzen der Musik liegt dabei außerordentlich nahe, daher denn z. B. Beethoven nicht in Werken der letztern Art (wie in der großen Ouvertüre zu Leonore), sondern in denjenigen am bewundernswerthesten ist, in welchen er das starke Hervortreten des Inhalts nicht zum Ueberwiegen werden läßt, sondern es, wie namentlich in der Cmoll- und Adur-Symphonie, aufwiegt durch streng systematische Form, reiche Themenverarbeitung, fließende, anmuthige und frische Melodie, kurz durch eine rein musikalische Haltung des Ganzen, die alle Mittel der Musik erschöpfend gebraucht und doch innerhalb ihrer Schranken sich bewegt.

§. 793.

Die Entschiedenheit, mit welcher das musikalische Stylgesetz möglichstes Gleichgewicht des Inhalts und der Form verlangt, schließt solche Stylarten nicht

aus, in welchen trotz des Ineinanders beider Momente, durch das namentlich der für die Musik überall unentbehrliche Gefühlsausdruck bedingt ist, doch das eine oder andere das vorherrschend bestimmende ist. Ueberwiegt die Form, so entsteht daraus nach der einen Seite der strenge, hohe, ideale (plastische), nach der andern der anmuthige, reizende, drastische (auf Effect ausgehende) Styl; überwiegt der Inhalt, so ergibt sich der freie und weiterhin entweder der ausdrucksreiche, gefühlsweiche, sentimentale, rührende, pathetische, oder der charakteristische, naturalistische, individualisirende (malerische) Styl; das Gleichgewicht gibt den schönen Styl, der von den übrigen die mit ihm selbst verträglichen Elemente, Idealität, Anmuth, Charakteristik, an sich hat und sie doch zugleich zur Einheit verschmilzt. Mannigfache Mischungen, namentlich der Strenge und Hoheit mit Charakteristik und innigerem Ausdruck, der Anmuth mit Weichheit, des Drastischen mit Naturalismus, sind möglich und gehören mit zur Vollständigkeit der Stylarten.

Die im §. gegebene, an §. 531 sich anschließende Eintheilung bedarf nach Dem, was im vorigen über das Stylgesetz gesagt wurde, keiner nähern Rechtfertigung. Die Musik wäre nicht die freie Kunst, die sie ist, wenn diese Freiheit sich nicht auch in der Möglichkeit mannigfacher Stylarten bewährte. Die Hauptunterscheidung des §. fällt mit der des directen und indirecten Idealismus zusammen, deren auch das Moment des Charakteristischen in sich aufnehmendes Gleichgewicht mit Recht der eigentlich schöne Styl zu nennen ist. Wenn der §. deßungeachtet nicht die Kategorie von directem und indirectem Idealismus, sondern das Verhältniß von Inhalt und Form voranstellt und zum Ausgangspunkte nimmt, so hat dieß seinen Grund darin, daß bei der Musik, weil sie nicht objectiv darstellende Kunst ist, die Frage eben nach jenem Verhältniß, d. h. die Frage, ob die Musik überhaupt einen Inhalt habe, und wieweit und wie ein solcher in ihr zur Darstellung komme, die Grundfrage ist, so daß die Begriffe von directem und indirectem Idealismus eine eben hierauf beruhende weitere Bedeutung haben als z. B. in der Malerei; in letzterer handelt es sich blos um die Frage, ob jedes einzelne Object formschön dargestellt werden müsse oder nicht, so daß hier directer Idealismus die Bedeutung der Schönheit des einzelnen Objects hat; in der Musik dagegen fragt es sich, ob überhaupt ein bestimmter objectiver Inhalt dargestellt oder blos das Tonmaterial nach den Gesetzen des Wohllauts, des melodischen Flusses, der Symmetrie, Periodicität, kunstreichen Stimmencomplexion u. s. w. formal schön gegliedert werden soll, und hiemit erhält der Begriff des directen Idealismus in ihr den Sinn des Prinzips der reinen Formschönheit, die nie einem Inhalte (z. B. ernster oder scherzhafter Charakteristik) zu lieb von der Linie der Idealität abweicht.

Eine Analogie des strengen Styls in seinem Gegensatz zum freien ist uns bei den polyphonen Formen vorgekommen, bei welchen eine gebun-

denere und eine freiere Behandlungsweiſe einander gegenüberſtehen. Aber nur eine Analogie; denn hier handelt es ſich nicht mehr um das rein Techniſche der Compoſition, ſondern um die ſtreng formale Auffaſſung und Behandlung, die im gebundenen wie im nichtgebundenen Styl dieſelbe ſein kann, die aber allerdings vorzugsweiſe den erſtern wählen wird, weil er das Zurücktreten des Subjectiven, des Ausdrucksreichen, des Weichen u. ſ. w., alſo eben die formale Strenge, ganz von ſelbſt in ſich ſchließt. Streng iſt der muſikaliſche Styl, wenn er die reine Form feſthält im Gegenſatze zu ausmalenden Nüancirungen, wenn er in Melodie, Harmonie, Modulation, Stimmführung, Rhythmus die Vielheit, Mannigfaltigkeit, Färbung, Figurirung innerhalb der Grenzen ſtets feſtgehaltener Haupt- und Grundformen zurückhält, ſo daß die Bewegung gebunden, beherrſcht, in Schranken gehalten erſcheint durch dieſe ſich ſtets gleich bleibende, alles Einzelne umklammernde, keinem Einzelnen ein beſonderes Heraustreten geſtattende Grundform; namentlich Bevorzugung der Haupt- und Grundaccorde, Vermeidung der weniger einfachen Harmonieen, der Verzierungen, der entbehrlichen Uebergänge, der in's Weite ſchweifenden Melodiebewegung, unruhig ſpringender Modulation, ausdrucksreicher dynamiſcher Mittel (S. 913.), gehört zum ſtrengen Styl, welcher übrigens etwas ganz Anderes iſt als der in §. 792 verworfene Formaliſmus und namentlich nie ausdruckslos iſt, da er ſonſt kein Styl, ſondern eine Abart wäre. Der hohe und der ideale Styl bedarf dieſes ſich ſelbſt gleiche, daher auch die Polyphonie bevorzugende Feſtſtehen allgemeiner Grundformen nicht; er iſt noch weit weniger als der ſtrenge Styl blos poſitiv formal, formenvorführend, er geht ganz entſchieden mehr auf die Form überhaupt als auf gleichmäßige Anwendung und regelrechte Durchführung beſtimmter Formengattungen, weil mit dem Hohen und Idealen das Enge, Beſchränktmethodiſche ſich nicht verträgt, das in ſchlechthiniger Unterwerfung unter gegebene Formen liegen würde, er braucht dieſelben auch, um große, breite, feſte Grundverhältniſſe an ihnen zu haben, die der Tonbewegung einen Typus und Ausdruck des Ernſten und Gewichtigen verleihen, aber er gebraucht ſie nur ſo weit, als ſie dieß leiſten, er hat mit dem ſtrengen gemein die Vermeidung der Individualiſirung, aber er ſtrebt mehr nach Großheit, maaßvoller Einfachheit, reiner Durchſichtigkeit überhaupt als nach Anwendung künſtlicherer Behandlungsarten, ja er wählt gerne einfachere Formen (wie z. B. Mozart in der Zauberflöte), um mehr plaſtiſche Klarheit und idealen Schwung, den der ſtrenge Styl immer bis zu einem gewiſſen Grade niederhält, zu gewinnen. Indeß findet hier zugleich der Unterſchied ſtatt, daß der hohe Styl der künſtlichern Formen ſich noch mehr als der ideale bedient, weil er vorzugsweiſe dahin ſtrebt, die ganze Bewegung in feſten Maaßen und Schranken zu halten und damit alles Leichte, zu Bewegliche von ihr zu entfernen, ihr nicht nur Gewicht,

ſondern auch entſchieden hervortretende Würde zu verleihen; der ideale Styl dagegen, namentlich wo er zum eigentlich ſchwungvollen wird, bedarf gerade eine gewiſſe Leichtigkeit der Bewegung, denn es liegt in ſeinem Weſen, die Form bereits zu größerer Freiheit zu entlaſſen und eben durch dieſe, doch zugleich in reiner Klarheit, in gehaltener Gemeſſenheit und Geſetzmäßigkeit, in ruhiger, kunſtloſer Einfachheit dahinſchwebende und dahinwallende Freiheit der Bewegung dem Ganzen das Gepräge der Idealität, d. h. nicht blos einer negativ erhabenen Hoheit, ſondern auch einer poſitiven Hebung und Gehobenheit aufzudrücken, die in jedem Tone und Accorde frei bewegtes, frei ſich aufſchwingendes Leben athmet. Anmuthig, reizend, draſtiſch wird der Styl durch feine und berechnete Durchbildung des Fluſſes und Schmelzes der Melodie, der Stimmführung, der Uebergänge, der Harmonie, der Verzierungen, durch chromatiſche Fortgänge, durch wollüſtig oder gelind ſpannende Accorde, nach anderer Seite durch ſchlagende, überraſchende Harmonieen und Rhythmen; hier wendet ſich die Form der verſchönernden Pflege des Einzelnen zu, es iſt nicht mehr die Form als feſtes Maaß, ſondern als kunſtreiche Formirung, welche das ſpezifiſch Muſikaliſche des formellen Wohllauts, der frappanten Erregung auf die höchſte Stufe der Ausbildung zu bringen ſucht. Dem ſtrengen Styl gegenüber gehört natürlich der anmuthige, reizende, draſtiſche Styl ſchon auf die Seite des freien; aber er iſt, wenn er wirklich conſequent durchgeführt wird und nicht etwa blos (wie bei Mozart) neben und am ſchönen Styl erſcheint, doch nicht der ganz freie Styl, er hat auch einen Formalismus, nur von anderer Art als der ſtrenge Styl ihn hat. Unter freiem Styl verſtehen wir dem ſo eben Bemerkten gemäß nicht blos den ungebundenen im Gegenſatz zum gebundenen, ſondern den überhaupt nichtformaliſtiſchen, einfachen Styl; er begreift einerſeits die weiter folgenden Stylarten als beſondere Arten unter ſich, tritt aber andrerſeits ihnen auch wieder als eigene Species gegenüber, ohne jedoch alle und jede Verbindung mit ihnen auszuſchließen, da er eine ſolche bedarf, um nicht zu leicht zu werden, ſondern nebendem auch beſtimmtere Farbe und Haltung zu erlangen; als für ſich beſtehende Species tritt er namentlich in der recitativiſchen Muſik auf, wo dieſe nicht auf ſpezifiſchen Ausdruck, ſondern blos auf allgemein gehaltenen muſikaliſchen Vortrag eines eigentlicher Compoſition nicht fähigen Wortinhaltes ausgeht. Ausdruck kann natürlich keiner wirklichen Muſik, weder der ſtrengen und hohen noch der anmuthigen ganz fehlen, da alle Muſik Kunſt der Empfindung iſt; aber es iſt darum nicht jede Muſik ſpezifiſch Muſik des Ausdrucks; der ausdrucksvolle, ausdrucksreiche Styl beginnt doch erſt da, wo wie die leichtern ſo auch die formalen Stylarten aufhören, da beide das beſondere, volle Heraustreten einzelner Erregungen, Stimmungen und Stimmungsmomente verſchmähen, bei welchem die Muſik ganz nur Abbild des

Gefühles ſelbſt ſein und dieſes in ſeiner ganzen drängenden Wärme und treibenden Lebendigkeit darlegen will. Sobald daher der ausdrucksreiche Styl entſchieden fortgeht zu dem gefühlsweichen, gefühlsſeligen, ſentimentalen und rührenden oder zu dem erregtern pathetiſchen Styl, ſo tritt er ſogleich in vollen Gegenſatz zu der männlichen Ernſthaftigkeit des ſtrengen und zu der ruhenden Großheit des hohen, ſowie auch zu der maaßvollen Haltung des idealen Styls; er nähert ſich dem graziöſen und draſtiſchen Styl, bleibt aber dadurch von ihm qualitativ verſchieden, daß er nicht die ſpezifiſchmuſikaliſche Form als ſolche cultivirt und ſteigert, ſondern ſie lediglich als Mittel benützt, um einen Inhalt durch ſie zu veranſchaulichen, Tiefe der Empfindung, Freude und Schmerz, Wonne und Trauer, elegiſche Rührung, Zorn und Liebe, ſtolzes Pathos und heftigen Affect in ſie zu legen. Zum idealen Styl, der ſich zum Natürlichen, ſcharf Charakteriſtiſchen nicht herabläßt, wie der hohe nicht zum Paſſiven und Weichen, ſteht ſpezifiſch entgegen der charakteriſirende, zeichnende, malende Styl. Hier ſchreitet die Muſik bis zu den äußerſten Grenzen des ihr Möglichen fort, ſie wird darſtellend, objectivirend, ſie wird epiſche, dramatiſche, orcheſtiſche, Natur und Individualitäten ſchildernde Charakter- und Genremuſik, die ſich natürlich je nach Bedarf mit dem energiſchen, für Darſtellung von Maſſenbewegungen geeigneten ſtrengen Styl, ebenſo mit dem anmuthigen, draſtiſchen, ausdruckreichen verbindet. Der ſchöne Styl iſt der freie, Anmuth, Reiz und Effect nie einſeitig erſtrebende, auf Ausdruck bedachte, aber ihn von einſeitigem gefühligem Sichvordrängen zurückhaltende, gemüthreiche, aber nicht ſentimentaliſirende, das Charakteriſtiſche, Individuelle, Naturaliſtiſche mit dem reinen Duft gehobener und frei ſchwebender Idealität umgebende, auch die ſtrengen Formen mit Abſtreifung ihrer abſtracten Regelmäßigkeit frei in ſich verarbeitende Styl, der nichts, was die Muſik an Formen und Mitteln bietet, verſchmäht, ebenſo aber Alles zu in ſich geſättigter, abgerundeter, klarer Einheit zuſammenfaßt. Er befriedigt zwar für ſich allein nicht alle Anforderungen, da man das Hohe und Ideale, das Charakteriſtiſche, das Anmuthige u. ſ. w. nicht blos als Element, ſondern auch in eigener ſelbſtändiger Ausprägung vernehmen will, aber er iſt der Gipfel des muſikaliſchen Styls durch ſeine Univerſalität, durch ſeine allſeitige Vollendung und durch die Selbſtbeſchränkung, mit welcher er überall der Form, dem directen Idealiſmus, der in der Muſik nun einmal Hauptſache iſt, Rechnung zu tragen weiß.

Die mannigfaltigen Miſchungen und Combinationen der verſchiedenen Stylarten noch weiter der Reihe nach aufzuzählen, iſt überflüſſig, da ſie ſich von ſelbſt ergeben, und da zudem von ſelbſt klar iſt, welche Stylarten verbunden werden können und welche nicht. Der ſtrenge Styl kann höchſt charakteriſtiſche und pathetiſche Gedanken in die feſten Formen hüllen, von

denen er keinen Schritt breit abweicht, obwohl er nur dann ganz er selbst ist, wenn er seine Gedanken einfach wählt und lediglich den Ernst und die Kraft, die in der Beugung alles Individuellen unter die Form liegt, hervorzukehren sich zur Aufgabe macht. Der hohe Styl dagegen verschmäht zwar nicht alles Pathos, aber alle naturalistische Charakteristik sowie den Reiz und das gefühlig Ausdrucksreiche, und es gibt daher nichts Widersprechenderes und Widerlicheres als die Ausartung der hohen, z. B. der religiösen Musik in graziöse Sentimentalität. Ueber das für die Musik besonders wichtige Verhältniß des ausdrucksvollen, die Empfindung unmittelbar wiedergebenden (subjectiven) Styls zum charakteristischen, darstellenden (objectiven) Styl wird mehr die Rede sein aus Anlaß der Betrachtung des Verhältnisses von Vocal- und Instrumentalmusik, zu der nun mit der Lehre von den Zweigen überzugehen ist. Ebenso kann der Unterschied zwischen religiöser und weltlicher Musik, von denen die erstere Strenge Hoheit und Idealität mit Innigkeit und charakteristischer Mannigfaltigkeit des Gefühlsausdrucks vereinigt, die letztere aber alle Stylarten und unter ihnen wieder insbesondere die freiern und leichtern mischt und combinirt, erst im Folgenden seine Stelle finden.

b.

Die Zweige der Musik.

§. 794.

1. Bei der Eintheilung der Musik in Gattungen und Arten ist zunächst zu Grunde zu legen der Unterschied des Materials, durch welchen die Gesammtmusik in zwei große Zweige, Vocal- und Instrumentalmusik, zerfällt. Dieser Eintheilungsgrund ist kein blos äußerer, da das Auseinandergehen der Musik in diese beiden Gattungen auf einem innern Momente, auf dem Streben neben der subjectiv unmittelbaren Form des Gesangs auch die objectiv freiere Form des Instrumentenspiels zu haben, beruht; und er ist zugleich der höchste Eintheilungsgrund, da die Musik als Kunst der Subjectivität, der empfindenden Phantasie in erster Linie nur eben danach sich in sich selbst unterscheiden und gliedern kann, ob die Form der subjectiven Unmittelbarkeit, des einfachen Empfindungsausdrucks rein festgehalten, oder ob sie nach der Seite des Objectiven hin fortgebildet wird durch Hinzunahme verschiedenartiger äußerer Musikorgane, welche der Phantasie einen Kreis von freiern, mannigfaltigern Dar-
2. stellungen des Seelenlebens eröffnen. Dieser Unterschied von subjectiver und objectivsubjectiver Musik tritt aber sodann auch innerhalb der beiden Hauptgattungen wiederum in besonderer Weise auf; die Vocalmusik kann vermöge

ihrer Anlehnung an die Poesie neben der abstract subjectiven (lyrischen) auch eine objectivere, mehr darstellende (epische, dramatische) Haltung annehmen, ohne damit aus ihrer subjectiven Unmittelbarkeit herauszutreten; die Instrumentalmusik kann desgleichen das Lyrische in ihrer Weise und mit ihren Mitteln reproduciren, ohne den ihr wesentlichen objectivern Typus einzubüßen, und ebenso ist auch eine Combination der beiden Hauptgattungen möglich sowie zur Vollständigkeit der Formen musikalischer Darstellung nothwendig, mit welcher eine dritte, Gesang und Instrumente vereinigende Gattung gegeben ist.

1. Die Doppelheit des Materials, mit welchem die Musik arbeitet, veranlaßt ihr Auseinandergehen in zwei Hauptgattungen, durch deren concrete, zu den mannigfachsten Combinationen stoffgebende Eigenthümlichkeit sie gewissermaßen entschädigt wird für die engen Schranken der Subjectivität, in welchen sie sich den andern Künsten gegenüber bewegen muß. Die Instrumentalmusik ist, wie der folgende §. näher zeigen wird, objectiverer und freierer Art als die Vocalmusik, wie denn sie selbst und ihre vollkommenere Ausbildung aus nichts Anderem hervorgegangen ist, als aus dem durch Entdeckung tönender Körper angeregten Bestreben, mannigfaltigere, beliebiger handzuhabende Musik zu besitzen, als der bloße Gesang sie bietet, und diese zweite Art von Musik zu einer Begleitung von Handlungen (Processionen, Opfern, Tänzen, Märschen u. s. w.) anzuwenden, welche in dieser Art und diesem Umfang die in ihren Mitteln viel beschränktere Menschenstimme weder ausführen kann noch auszuführen bestimmt ist. Der äußere Eintheilungsgrund ist also zugleich ein innerer; die Vocalmusik ist naturwüchsige unmittelbare Empfindungsmusik, die Instrumentalmusik technisch vermittelte, mannigfaltiger malende Darstellungsmusik; jene ist rein subjectiv, diese objectivsubjectiv. Schon die zusammengesetztern Kunstformen stellen im Gegensatz zur einfachen Melodie einen ähnlichen Fortschritt vom rein Subjectiven zum objectiv Concreten, Gestaltenreichern dar; wie sich schon dort die Musik nach dem Gesetze, daß die Subjectivität über den einfachen Stimmungsausdruck zu reichern und vermitteltern Gestaltungen hinstrebt, in eine Reihe verschiedener Hauptformen gliederte, so theilt sie sich nach demselben Gesetz ein in zwei Gattungen, deren jede alle diese Formen wiederum innerhalb ihrer selbst auftreten lassen kann. Aus letzterem Umstande folgt zugleich, daß der Unterschied von Vocal- und Instrumentalmusik logisch das oberste Eintheilungsprinzip ist; denn es ist das allgemeinste, jede dieser beiden ist in ihrer Art die ganze Musik, während jene Formen nur spezielle Arten musikalischer Kunstwerke sind.

2. Der zweite Satz des §. ist im Bisherigen namentlich durch Dasjenige eingeleitet, was in §. 793 über den Unterschied des plastischen und

malenden Styls gesagt ward; er findet ebenso seine Vorbereitung in der Lehre von den Kunstformen, in welchen uns bereits noch ganz abgesehen von der Unterscheidung zwischen Vocal- und Instrumentalmusik der Unterschied rein subjectiver und concret objectiver Musikarten entgegentrat. Die Vocalmusik kann mit Hinzunahme eines erläuternden Textes auch malen, individualisiren, wie z. B. in der Arie gegenüber vom Liede, das in der einfachen Stimmung bleibt; die Instrumentalmusik kann auch singen, indem sie eines ausgedehntern Gebrauchs ihrer Mittel sich begibt und sich auf unmittelbaren Gefühlsausdruck concentrirt, und doch ist hiemit der Grundunterschied nicht aufgehoben; charakteristisch malender Gesang bleibt doch Gesang, unmittelbarer und einfach natürlicher Herzenserguß des seine eigenen Empfindungen hier nur bestimmter als im Liede kundgebenden Individuums, selbst das erzählende Recitativ nicht ausgenommen, Instrumentalgesang bleibt immer Instrumentenspiel (S. 892), aus der unmittelbaren Subjectivität hinausverlegtes, künstlerisch innerhalb einer andern Gattung reproducirtes Lied, Bild des Lieds, nicht dieses selbst; epischdramatischer Gesang ist doch immer Lyrik, wie Romanze und Ballade, Instrumentallyrik bleibt immer ein charakteristisches, malerisches Tonbild, das uns als einzelne neben andern stehende Form der ihrem ganzen Wesen nach charakteristischern und formenreichern Instrumentalmusik anspricht, die Gesangslyrik aber keineswegs ersetzt oder als gleich mit ihr gefühlt wird. Das Genauere über diese Unterschiede ist der Besprechung des Speziellen vorzubehalten; dasselbe gilt von dem, was der §. über die dritte, Gesang und Instrumente vereinigende Gattung sagt, deren Wesen erst nach der bestimmtern Erörterung des Verhältnisses der beiden Hauptarten eingehender behandelt werden kann.

§. 795.

Weitere Neben- und Unterabtheilungen beruhen theils auf den Unterschieden der „Formen des musikalischen Kunstwerks“ (§. 781 — 791), die innerhalb der beiden Hauptgattungen wieder besonders geartet auftreten, und auf den Unterschieden der Style, theils auf der Verschiedenheit der Stoffe, welche letztere mehr für die Vocal- als für die Instrumentalmusik umfassende Bedeutung hat, übrigens auch in dieser wie in jener sich wiederum mannigfach differenzirt.

Ein- und mehrstimmige, homophone und polyphone, einfache und mehrtheilige (cyclische) Vocal- und Instrumentalmusik treten neben einander auf, und die Zahl dieser Arten vermehrt sich namentlich durch die verschiedenen Anwendungen und Combinationen der Instrumente. Die Styl-

arten ergeben gleichfalls verſchiedene Arten von Tonſtücken und Tonwerken. Aber gerade bei der nähern Beſtimmung und Gliederung hievon kann von einem andern, materiellen Eintheilungsprinzip, vom Prinzip des Stoffes, nicht abgeſehen werden. Die Differenz der Stoffe, der mannigfachen Empfindungsunterſchiede (Luſt und Unluſt u. ſ. w.), der verſchiedenen Gefühls- und Stimmungskreiſe und zwar namentlich der für die Muſik (§. 750, 2.) ſo wichtige Unterſchied zwiſchen Religiöſem und Weltlichem ſowie zwiſchen den einzelnen Gebieten des letztern greift ſo weit durch alle, auch durch die Inſtrumentalzweige hindurch, daß die durch die Unterſchiede der Kunſtformen und Style begründeten Arten ſtets zugleich dem einen oder andern ſtofflichen Zweige zufallen, ja aus der Verſchiedenheit der Stoffe ſelbſt erſt ſich herausbilden und daher dieſe immer mitzuberückſichtigen iſt. Die religiöſe Muſik fordert ſo ſpezifiſch hohe Idealität des Styls und Innigkeit des Ausdrucks ohne ſubjective Sentimentalität und individualiſtiſche Stimmungsnüancirung, daß ſie ihren Erzeugniſſen einen ganz beſondern Charakter aufdrückt, der nur im Oratorium eine Verbindung mit der freiern Schönheit, Anmuth und Bewegtheit des weltlichen Styls eingeht, und ſie breitet ſich zugleich zu einer Mannigfaltigkeit von Unterarten aus, die insgeſammt wieder ihre Eigenthümlichkeit haben; die weltliche Muſik hat größere formelle Mannigfaltigkeit, aber ſie umfaßt auch materiell ſo verſchiedene Sphären, Ernſt und Scherz, Tragik und Komik, allgemeinere Gefühls- und Stimmungsſchilderung und daneben wiederum concrete Gebiete, wie Kriegeriſches, Tanz, Idylle, daß ſich für ſie auch hieraus die mannigfachſten Beſonderungen ergeben. Dieſe beſondern Unterarten religiöſer und weltlicher Muſik geben den Formen- und Stylarten erſt ihre Erfüllung mit beſtimmtem Inhalt und Charakter, und es müſſen daher bei der ſpeziellen Zweiglehre immer beide Hauptgeſichtspunkte, die formellen nnd materiellen, mit einander verknüpft werden. Es ergibt ſich von ſelbſt, daß die Eintheilung nach materiellen Geſichtspunkten vor Allem für die Vocalmuſik wichtig iſt, weil ſie mit dem Inhalte, den ſie ausdrückt, ſo ganz und unmittelbar verwachſen iſt; z. B. gerade der Unterſchied des Religiöſen und Weltlichen iſt für die Vocalmuſik feſter abgegrenzt, tritt in ihr ausgeprägter hervor, als in der Inſtrumentalmuſik, die für ſich allein mehr das Ideale, Feierliche, Ausdrucksvolle überhaupt als das ſpezifiſch Religiöſe, Kirchliche darſtellen kann; in der Inſtrumentalmuſik wiegen die formellen Eintheilungsprinzipien vor, ihr eigenthümliches Gebiet iſt eben die Formenmannigfaltigkeit, aber auch bei ihr iſt das Materielle keineswegs untergeordnet, wie ſich dieß z. B. einfach daraus ergibt, daß der Unterſchied des Ernſten und Scherzhaften gerade für die Gliederung der hauptſächlich auf reiche Formentwicklung angelegten größern Inſtrumentalwerke von ſo weſentlicher Bedeutung iſt.

§. 796.

Der Unterſchied zwiſchen Vocal- und Inſtrumentalmuſik iſt dem zwiſchen einfacher und zuſammengeſetzter Kunſtform in gewiſſer Beziehung analog; er kommt nämlich darauf zurück, daß die Vocalmuſik die ſubjectivere, aber unmittelbarere, gebundenere, weniger formenreiche, die Inſtrumentalmuſik die objectivere, aber freiere, beweglichere und mannigfaltigere Muſikform iſt.

Sowohl die Erörterung des Tonmaterials als insbeſondere die Betrachtung der einfachern und zuſammengeſetztern Muſikformen führte ſchon früher mehrmals zur Berührung des Unterſchiedes zwiſchen Vocal- und Inſtrumentalmuſik. Jene Formen ſind zwar durch dieſe Theilung nicht erſt bedingt, ſondern unabhängig von ihr, aber ſie ſtehen zu ihr in weſentlicher Beziehung, indem ſich nicht alle Hauptformen gleich gut und gleich vollſtändig in Vocal- und in Inſtrumentalmuſik verwirklichen laſſen, ſondern die einen mehr auf jene, die andern mehr auf dieſe angewieſen ſind. Was der eigentlichen Melodie näher ſteht, ſei ſie nun einſtimmig oder mehrſtimmig, homophon oder polyphon, fällt der Vocalmuſik, was nicht mehr einfach melodiſch, ſondern melodiös, figurirt iſt, der Inſtrumentalmuſik vorzugsweiſe anheim, und zu dieſem Unterſchiede treten nun die weitern, jedoch verwandten Momente hinzu, daß die Vocalmuſik überhaupt weniger formenreich, mehr für unmittelbaren ſubjectiven Gefühlserguß beſtimmt, die Inſtrumentalmuſik dagegen ſowohl durch die Mannigfaltigkeit und charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit der Organe, die ihr zu Gebote ſtehen, als durch die größere Freiheit der Handhabung derſelben zu den verſchiedenartigſten, nüancirteſten, bewegungsreichſten Tonſchöpfungen, ſowie zu einer über den bloßen Gefühlsausdruck hinausgehenden objectivern Darſtellung muſikaliſcher Gedanken befähigt iſt.

„Singen" und „Spielen" iſt (vgl. S. 892) der populäre, in der That höchſt treffende Ausdruck für die beiden Muſikarten. Die Vocalmuſik ſingt; ſie entſteht dadurch, daß eine Empfindung unmittelbar ſich äußert, und ſie enthält und will nichts Anderes, als eben dieſe unmittelbare Empfindungsäußerung. Sie iſt ſomit durchaus innerlich, ſubjectiv; denn die Empfindung, die innere Bewegung tritt in ihr wirklich ſo ganz und gar unmittelbar heraus, wie ſie nur überhaupt in der Kunſt heraustreten kann, und eben nur dieſes Heraustreten-, Lautwerdenlaſſen eines Gefühls iſt der Zweck; der Singende will ſeinem Gefühle freien Lauf verſtatten und Sprache verleihen, der Hörende will im Geſang eben dieſes ſich unmittelbar äußernde Gefühl vernehmen, allerdings zugleich in ſchöner Form, aber doch in ſolcher Form, die nichts als die ſich vernehmenlaſſen wollende Stimmung oder Empfindung ſelbſt zum Inhalte hat. Schärfere, ſpeziell darſtellende (ma-

lende) Charakteriſirung einzelner Momente, concretere harmoniſche und rhythmiſche Kunſt, ſowie auch Darlegung rein formeller Geſangskunſt (Virtuoſität) iſt nicht ausgeſchloſſen, aber dieß Alles kann hier nur in beſchränkterer Weiſe erreicht werden, da das Naturorgan auf kunſtreichere, figurirtere Bewegungen nicht oder nur in geringerem Grad angelegt und vor Allem auf den Ausdruck angewieſen iſt; dieſer iſt im Geſang das Weſentliche; der Geſang muß vor Allem, was er von Natur iſt, ſein und bleiben, ſeeliſch, in die Empfindung verſenkt, ſie unmittelbar aushauchend; die tönebildende Phantaſie dient hier dem Empfinden blos als Mittel der Aeußerung ſeiner ſelbſt. Die Inſtrumentalmuſik dagegen ſpielt; die empfindende Phantaſie hat hier ein Organ vor ſich, an dem ſie die Fähigkeit zur Tonerzeugung gewahr geworden oder dem dieſelbe durch abſichtliche Technik gegeben iſt; dieſes Organ ſetzt ſie in Bewegung, wohl auch getrieben durch das Gefühl, das ſich in Tönen ausſprechen will, aber die Empfindung tritt doch nicht ſo unmittelbar und nicht ſo ſich ſelbſt gleich heraus, wie im Geſang; das äußere Werkzeug folgt nicht ſo unmittelbar dem innern Gefühle, ſchmiegt ſich ihm nicht ſo rein und unbedingt an wie das Stimmorgan, etwas von der Unmittelbarkeit des Ausdrucks oder etwas von Innigkeit geht bei der mechaniſchen Uebertragung der muſikaliſchen Empfindung auf das Organ, das zudem als materielle Maſſe Widerſtand entgegenſetzt, immer verloren, und das Organ iſt immer ein Selbſtändiges, das zunächſt ſeinen eigenen, nicht des Menſchen Ton von ſich gibt und ſomit auch nur ein Abbild, nicht aber den directen Ausdruck der den Menſchen bewegenden Stimmung geben kann. Sodann ſteht der Spielende den Tönen ſeines Organs freier gegenüber als der Singende; er iſt nicht ſelbſt in den Ton, den er hervorbringt, verſenkt, nicht unmittelbar mit ihm verwachſen, ſondern er hat ihn ſich gegenüber als ein Anderes, er verhält ſich zu ihm nicht unmittelbar producirend, ſondern weit mehr zugleich reflectirend, beobachtend, die Töne des Inſtruments treten ihm abgelöst von der eigenen Subjectivität als Figuren, Bilder gegenüber, deren Geſtalt und Bewegung die Phantaſie neben dem daß ſie ſie producirt weit freier verfolgen kann und wirklich mit ſpezifiſchem Intereſſe verfolgt, weil es eben Figuren, Bilder ſind. Die Phantaſie iſt alſo hier weit mehr für ſich thätig als beim Geſang und erhebt weit mehr Anſprüche darauf, daß auch ihr etwas ſie ſpezifiſch Angehendes geboten werde. Kurz, nicht Gefühlserguß, ſondern mindeſtens ebenſoſehr Phantaſiebeſchäftigung iſt hier Zweck; die Tonbilder ſollen allerdings, weil Töne nichts Anderes als Gefühle malen können, durchaus Abbilder einer Gemüthsſtimmung ſein, aber ausgeführtere, ſelbſtändigere, durch concretere Formen und Figuren die Phantaſie als ſolche anregende, beſchäftigende, in freie Thätigkeit, „freies Spiel“ verſetzende Bilder. Endlich bieten die Inſtrumente dem Spieler durch ihre leichtere, beliebigere Hand-

habung eine so reiche Möglichkeit hervorzubringender Figuren und Bewegungen und durch ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten eine so große Verschiedenheit von Klangfarben an, daß sie auch nach dieser Seite die Phantasie für sich in Anspruch nehmen und in Thätigkeit versetzen; sie reizen die Phantasie zu mannigfaltigerer, namentlich rhythmischer Formenproduction, die über das bloße Gefühlsäußerungsbedürfniß weit hinausgeht, und diese Formenproduction beschäftigt ebenso auch die Phantasie des Hörers in gleicher Selbständigkeit und Unabhängigkeit. Mit Einem Worte: die Instrumentalmusik ist nicht bloßer Gefühlserguß, sondern auch Phantasiespiel, sie ist nicht bloße Sprache des Herzens, sondern auch objective Bethätigung des Vermögens der empfindenden Phantasie zur Hervorbringung mannigfaltiger, für sich selbst gefälliger und bedeutsamer Tonformen und Toncombinationen oder (S. 921.) musikalischer Gedanken; sie ist freie Thätigkeit, die über dem Gegenstande schwebt, Thätigkeit der Phantasie, die nicht blos dem Gefühle dient, sondern auch des Gefühles sich als Stoffes bedient, dessen künstlerische Abbildung oder Darstellung ihr selbst Zweck ist, sie verfährt freier, wie sie an sich selbst betrachtet freier, mannigfaltiger, beweglicher, formenreicher ist als der Gesang. Die Vocalmusik ist subjectiv, die Instrumentalmusik in der Subjectivität zugleich objectiv; jene ist Aeußerung des Gefühls, diese Darstellung, welche die Darstellung, die Form zugleich zum Selbstzweck macht; jene kommt aus der Innerlichkeit und ihrem einfachern Ausdruck nie ganz heraus und soll es auch nicht, diese aber geht weiter zu den mannigfachsten Bewegungsformen und Klangfiguren, die überhaupt denkbar sind, und bildet diese in selbständiger Weise ungehemmt aus, wie und wieweit sie es irgend vermag. Der Gegensatz ist kein ausschließender; wie der Gesang auch bis zu einem gewissen Grade das Moment der spezifischen Form, der Charakteristik, der melodiösen Figuren, der polyphonen Künstlichkeit in sich aufnehmen kann, so kann ja auch die Instrumentalmusik einfach melodisch sein; aber es ist das nicht ihr eigenthümliches und wichtigstes Gebiet, sie ist und bleibt Spiel, freie und mannigfach charakteristische Formenerzeugung; die Vocalmusik ist plastisch, die Instrumentalmusik malerisch; jene ist Natur in Form der Kunst, die nicht mehr gibt als die Haupt- und Grundzüge der Natur, diese aber ist Kunst, welche die Natur in feinster und individualisirtester Ausarbeitung der sie darstellenden Formen und Farben zeigt und hierin ihre Hauptaufgabe hat. — Der Unterschied zwischen Vocal- und Instrumentalmusik beruht somit schließlich auf nichts Anderem, als darauf, daß die zwei Elemente, die in der Musik als Kunst der „empfindenden Phantasie" enthalten sind, Empfindung und Phantasie, aus einander treten, sich gewissermaaßen verselbständigen, ein Unterschied, der jedoch die Einheit nicht aufhebt, und zwar weder die unmittelbare, indem, wie eben bemerkt, auch die Vocalmusik in

die freiere Sphäre der Instrumentalmusik hinübergreift wie diese in die der Vocalmusik, noch die mittelbare, indem beide mit einander zusammentreten und gerade in dieser Vereinigung, in der sie sich gegenseitig verstärken, heben und ergänzen, ebenso großartige als charakteristische Gesammtwirkungen hervorbringen können.

§. 797.

Die Vocalmusik ist zwar insofern nicht reine Musik als der Gesang des hinzutretens eines das Gefühl erklärenden Textes bedarf; aber sie repräsentirt nach einer andern Seite doch das eigentlich Musikalische, sofern sie auf unmittelbaren Gefühlsausdruck sich beschränkt, wogegen die Instrumentalmusik mit ihrer objectivern, phantasiereichern Richtung auf Hinstellung selbständigerer Formen bereits dem Typus anderer, nämlich der darstellenden Künste sich anzunähern beginnt.

Schon in §. 749 und 764 ist die einseitige Ansicht abgelehnt, als hätte die Musik blos mit Formen, musikalischen Figuren, nicht aber mit wirklichem Gefühlsausdruck zu thun, und als wäre ebendarum nur Instrumentalmusik, die allerdings freier in Formen spielt, wirkliche Musik. Das dort Gesagte wird nun hier geradezu dahin weiter fortbestimmt, die Vocalmusik sei in gewissem Sinne die wahre, eigentliche Musik. Jene ist, wie es S. 829 heißt, nicht reine Musik, weil sie das Gefühl nicht in seiner Reinheit, sondern in seiner Verbindung mit dem begleitenden Bewußtsein darstellt. D. h. die Musik tritt in ihr nicht allein, sondern zugleich mit der Rede auf, als Ausdruck eines bestimmten, in der Rede ausgedrückten Gefühles. Aber in anderer Beziehung ist gerade dieß eigentlich Musik, weil hier über den Gefühlsausdruck (wofern nicht Gesangvirtuosität Hauptzweck ist) nicht hinausgegangen, nicht zu große Formbestimmtheit (Figuration, Malerei) erstrebt wird, was eben durch die begleitende Rede unnöthig ist. Jedes Gefühl ist, obwohl mehr oder weniger dunkel, doch ein so und nicht anders gewordenes und seiendes, ein schlechthin bestimmtes, und es ist daher (s. S. 791) ganz dem Wesen der Musik entsprechend, daß sie bestimmt in Worten fixirte Gefühle singt und daß sie nicht singt ohne solche Fixirung; es wirkt hiezu auch der Umstand mit, daß es dem Wesen des Menschen als selbstbewußten Subjects widerspräche, blos Töne hervorzubringen, blos Instrument zu sein, der Mensch, wenn er singen will, muß Bewußtes, Bestimmtes singen wollen; er setzt entweder Worte, Gedichte in Musik, um ihren Gefühlsinhalt auch musikalisch sich vergegenständlichen, um sie auch singen zu können, oder er erfindet, wenn er singen will, musikalisch componirbare Texte oder greift zu schon componirten, in beiden Fällen ist ihm

das Singen, aber das inhaltbewußte Singen, Selbstzweck. So tief uns auch die Instrumentalmusik durch Reichthum, Großartigkeit, dramatische Verflechtung und Fortbewegung ergreifen und staunenmachen mag, sie geht doch über das unterscheidende, spezifische Wesen der Musik schon auch hinaus, sie ist phantasievolle Poesie, die sich in freiem Gedankenflug über den einfachen Gefühlsausdruck erhebt, sie ist Malerei, die ihn mit mannigfachsten Klangfarben umgibt, sie ist Zeichnung, die ihn ausschmückt mit einem verschlungenen Gewebe von Figurationen, deren wechselnde Formen bereits die Phantasie, die innere Anschauung, überhaupt, nicht mehr blos die empfindende Phantasie als solche oder die Empfindung selber ansprechen. Weil somit hier die Musik über ihren spezifischen Charakter hinaus sich erweitert und zugleich Phantasiekunst, allgemeine Kunst wird, oder weil eben in der Instrumentalmusik sich das realisirt, was §. 542 (bei der Entwicklung des Satzes, daß die einzelnen Künste nur die Wirklichkeit der Kunst an sich sind und daher vielfach in einander übergreifen) gesagt ist, daß nämlich der Ton selbst auch „als gestaltenerzeugende Kraft" auftritt, daß er auch für die Phantasie wirkt, auch vor ihr „schwebende Gestalten" aufsteigen läßt: so fühlen wir uns in ihr, sobald sie sich entschieden auf diese letztere Seite wendet, doch bereits an der Grenze des rein Musikalischen, wir stehen da gleichsam in einem Mittelgebiete allgemeinerer Gattung, in welchem wir schon mehr als bloße Musik vor uns sehen, und da das Ganze nun doch Phantasiespiel bleibt, zu keiner vollen Bestimmtheit der Gestalt oder des Ausdrucks gelangt, sondern in der Romantik des Gestaltlosen verharrt, so macht sich am Ende gebieterisch die Forderung der Rückkehr zu bestimmterem Gefühlsausdrucke geltend; von der Instrumentalmusik müssen wir schließlich (vgl. S. 830.) entweder hinweg zur concretern Kunst der reinen Phantasie, zur Poesie, zu deren Einleitung und Begleitung sie sich ebendarum so trefflich eignet, oder wir müssen — darum schloß gerade der größte Instrumentalcomponist seine letzte Symphonie in dieser Weise, getrieben durch die innere Nothwendigkeit sein Herzensgefühl bestimmter auszusprechen — zurück zum Gesange, der uns zur ursprünglichen Heimath der Musik, zum unmittelbar klaren Empfindungserguſſe, zurückführt. Als „Künstler" überhaupt, als Heros der Phantasie würde der reine Instrumentalcomponist den in seinem Fach gleich großen Vocalcomponisten uns in Schatten stellen; aber der größere „Musiker" bliebe uns doch wiederum der Letztere, weil er die Empfindungen des Herzens im Ton uns offenbart, nicht aber vorherrschend an die Phantasie sich wendet, deren Ansprüche auch die übrigen Künste, nicht blos die Musik, zu befriedigen im Stande sind. Inwiefern die Instrumentalmusik allerdings gerade durch ihren unendlichen Gestaltenreichthum, der sie nach der einen Seite über die Grenzen der Musik hinauszuführen droht, nach der andern doch in Einem Punkte auch musikalisch

über der Vocalmuſik ſtehe, wird §. 798 zeigen; aber im Ganzen, in ihrem Verhältniß zur Idee der Muſik überhaupt betrachtet, kann ſie nicht über ſie geſtellt werden; die (letztlich durch die Beethoven'ſchen Inſtrumentalwerke veranlaßte) unbedingte Höherſtellung der Inſtrumentalmuſik gehört einer bereits wieder im Zurückweichen begriffenen ideellen Richtung an, welche das allgemein künſtleriſche Element einſeitig betont und hierüber die jeder Kunſt durch ihre beſondere Natur vorgezeichneten Aufgaben und Grenzen zu unterſchätzen geneigt iſt.

§. 798.

Aus §. 797 ergibt ſich in Betreff der Stellung der beiden Hauptgattungen, daß die Vocalmuſik die vorangehende, den Mittelpunct bildende, die Inſtrumentalmuſik ſich bei- und unterordnende Gattung iſt. Sie hat vor letzterer auch dieß voraus, daß ſie größere Reihen zuſammenhängender Tonſtücke bilden kann, wozu jene nicht fähig iſt, weil ihr mit dem erklärenden Worte ein Hauptmittel zu beſtimmterem Inhaltsausdruck abgeht. Innerhalb ihrer natürlichen Grenzen aber behauptet die Inſtrumentalmuſik eine Selbſtändigkeit, die eine reine Ausbildung auch dieſer Gattung um ſo mehr fordert, als ihr doch der eigenthümliche Vorzug beiwohnt, durch die Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Organe eine einzelne Stimmung ungleich umfaſſender, mannigfaltiger und vor Allem freier ausführen zu können, als der bloße Geſang es zu thun vermöchte. Die höchſte Form der Muſik iſt ebendarum eine Vereinigung beider, in welcher die Vocalmuſik voranſteht, der hinzutretenden Inſtrumentalmuſik aber zugleich hinlänglicher Raum gegeben iſt, um auch ihrerſeits in möglichſter Vollſtändigkeit und Wirkſamkeit ſich zu entfalten.

Die Vocalmuſik iſt der unmittelbare, durch Anlehnung an das Wort klare und beſtimmte und in dieſer ſo gewonnenen Beſtimmtheit ſich ſelbſt genügende Gefühlsausdruck. Mit ihr iſt die Muſik im Weſentlichen da; die Inſtrumentalmuſik dagegen iſt eine höhere und weitergreifende Ausbildung, welche das Weſen der Muſik, ſtatt objectiver Geſtaltenproduction blos das Subjective der Empfindung zum Object zu machen, alles Objective in's fühlende Subject zurückzunehmen, nicht in ſo ſpezifiſcher Beſchränkung eben auf dieſen Zweck wie jene verwirklicht. Die Vocalmuſik iſt ferner eben wegen dieſer Beſtimmtheit und dieſer Subjectivität weſentlich ſelbſtändig, ſie kann nicht als Zugabe der andern Gattung erſcheinen, da das Beſtimmtere nicht einem Unbeſtimmten, das Subjective nicht einem Objectiven als bloßes Accidens ſich unterordnen kann; wenn Menſchen die Staffage eines Landſchaftgemäldes bilden, ſo iſt hier das Verhältniß ein anderes, der Menſch bildet Ein Ganzes mit der Natur, er iſt ihr homogen, ja er iſt ein Theil

von ihr und nach dieſer Seite ihr untergeordnet, während bei Menſchengeſang und Inſtrumentenſpiel dieſe Homogeneität und dieſe höhere Stellung des zweiten Factors nicht ſtattfindet. Der Geſang läßt ſich daher von Inſtrumenten einleiten, begleiten, verſtärken, aber nicht umgekehrt; *die Inſtrumentalmuſik verhält ſich zum Geſang*, ſofern ſie die in ihm hervortretenden Empfindungen noch mit weitern Formen muſikaliſcher Darſtellung umgibt, *ähnlich wie er ſelbſt zu der Empfindung*, die er darſtellt; ſie tritt daher namentlich dann begleitend zu ihm hinzu, wenn er ſelbſt, wie z. B. in der Arie, ſchon mehr in's Einzelne und Mannigfaltige eingeht, ſie fügt die concretere Ausführung ſolcher Stimmungsgemälde bei, gerade wie der Geſang zur Empfindung hinzutritt, wenn dieſelbe aus ihrem dumpfen Weben in ſich ſelbſt zu einem beſtimmtern Ausdruck ihres Inhalts herausſtrebt. Die Anlehnung des Geſanges an das Wort hat aber noch den weitern Vortheil, daß durch ſie allein größere „cycliſche" Tonwerke möglich werden. Längere Reihen von Inſtrumentalſätzen, wenn auch noch ſo kunſtreich nach den Geſetzen der Abwechslung, des Contraſtes, des Bewegungsrhythmus, des dramatiſchen Fortganges gegliedert, ſind eine Unmöglichkeit, ſie würden in Folge der Unbeſtimmtheit, die das Fehlen des Wortes mit ſich führt, den Geiſt, der vergeblich nach Licht in dieſen geſtaltloſen Tongeweben ſuchte, völlig abſpannen und abſtumpfen, daher ſchon Ouvertüren und Symphonien nicht zu lang ſein dürfen; Beſtimmtheit des Textes iſt nothwendig erforderlich, wenn die Muſik nicht auf kurze Tonſtücke beſchränkt, ſondern auch zu umfaſſendern Tongebilden größeren Styls befähigt ſein ſoll. — Allein im Gegenſatz hiezu tritt nun eben auch der eigenthümliche Vorzug der Inſtrumentalmuſik hervor. Sie vermag nicht größere Reihen von Stimmungen vorzuführen, wohl aber einzelne Stimmungen in einer Weiſe in's Große, Weite und Tiefe zu malen, zu der dem Geſang die Mittel fehlen, ſie vermag die Einzelſtimmung (ſofern dieſe innerhalb ihrer ſelbſt auch wiederum eine in's Unendliche analyſirbare Mannigfaltigkeit von Gefühlen, Luſt und Unluſt, Ruhe und Bewegung, Affect und Reſignation u. ſ. w. enthalten kann) mit Hülfe der ihr zu Gebot ſtehenden Maſſen, Klangfarben, verſtärkten Harmonieen, mannigfaltigen Rhythmen, Figurirungen ſo ſchlechthin concret für die Phantaſie durchzuarbeiten bis in ihre mannigfaltigſten und feinſten Wechſel, Nüancirungen, Abſtufungen, Steigerungen hinein, daß ſelbſt der kunſtvollſte polyphone Geſang dadurch überboten wird, wenn man nämlich von der Innigkeit des Ausdrucks abſieht, die dem Geſange ſtets vorzugsweiſe als ſein Eigenthum bleibt. Und in dieſem Reichthum von Mitteln, Formen entwickelt ſie zugleich eine, der Vocalmuſik wiederum verſagte, *Freiheit*, in der ſich ſo ſpezifiſch wie ſonſt nirgends die Unendlichkeit des Geiſtes, die unbegrenzte Erregbarkeit und Weite des Gefühls, die unabmeßbare Combinationskraft der Phantaſie

reflectirt. Sie ist nicht an das Naturorgan, nicht an erklärende Worte gebunden; sie bleibt bei aller concreten Mannigfaltigkeit doch stets im Unbestimmten, Gestaltlosen, im Reich der reinen Form, die den Inhalt (die Stimmung und ihren Verlauf) blos symbolisch andeutet, nicht definitiv ausdrückt; sie bietet wohl innerlich Bestimmtes, aber sie sagt es nicht, sie erhält sich frei hievon, folgt nicht einzelnen Worten, Sätzen, sondern bewegt sich ungebunden, wie das Gefühl selbst, bevor es sich gesammelt und in Worten sich ausgesprochen hat; sie hat ebendamit auch ein mit der Allgemeinheit des Denkens verwandtes Element, sie gibt wohl viele Tonreihen, die an sich gerade so concret sind wie Vocalmelodieen, an Bestimmtheit des Ausdrucks diesen nichts nachgeben, aber sie beläßt sie ohne den erklärenden Text, und damit läßt sie sie stehen wie allgemeine Typen, die so oder anders aufgefaßt, gedeutet werden können, sie hat auch mehr Raum zu Tonbewegungen, die nicht eigentlich melodisch sind und so gleich von vornherein nicht den Charakter spezifischen Gefühlsausdrucks an sich tragen, sondern mehr das lebendig aufgeregte, aufgerüttelte, in Spannung versetzte Gemüth überhaupt darstellen, sie muß sich allerdings quantitativ auf die Schilderung des Verlaufs einer einzelnen Stimmung beschränken, aber innerhalb dieser hält sie sich mit ihren die Stimmung und deren Gang erschöpfend analysirenden und doch das Qualitative, das Was des Geschilderten blos andeutenden Tongeweben so sehr im Allgemeinen, daß sie damit zugleich ein Abbild des in seine Innerlichkeit zurückgezogenen, die allgemeinen Formen, Verhältnisse, Verknüpfungen der Dinge an sich vorüberziehenlassenden Gedankenlebens wird. Der Gesang gibt die einzelne Stimmung direct, einfach, in wenig Worten; die Instrumentalmusik dehnt sie aus in's Weite und Breite, verfolgt und erschöpft den ganzen Umkreis der Gemüthsbewegungen, welche durch sie hervorgerufen werden, schildert sie in den mannigfaltigsten Farben und Wendungen, und läßt zugleich Alles in geisterhafter Idealität; so kommt es, daß nicht blos das einzelne Gefühl, sondern das Leben des Gemüths überhaupt und nicht blos das Gemüthsleben, sondern auch der ganze Schwung und Reichthum der Phantasie, dessen der Geist fähig ist, ja seine eigene ideale Unendlichkeit und Freiheit in ihr dem Bewußtsein gegenübertritt. Malerisch schildernde, dramatisch entwickelnde und in vollkommenster Lebendigkeit und Freiheit sich bewegende, die ganze Tiefe des Geistes und Gemüths enthüllende Darstellung der Einzelstimmung ist die Sphäre der Instrumentalmusik; diese hat sie anzubauen, in ihr steht sie da als eigene, vollberechtigte, das Tonmaterial erst ganz erschöpfende, den Gesang überbietende Kunst, und darum ist auch nicht die Vocalmusik für sich, sondern sie in ihrem Verein mit ihrer weniger seelenvollen, aber erfindungsreichern und mannigfaltiger ausgerüsteten Schwester die höchste Form der Tonkunst überhaupt. Es muß auch Kunstwerke geben,

in welchen die ganze Musik mit allen Mitteln und Formen zusammenwirkt, also Kunstwerke, die beide Gattungen vereinigen; in dieser Einheit gehört der Vortritt der selbstbewußtern, klar vom Herzen zum Herzen redenden Vocalmusik, aber auch der andern muß es gestattet sein, ihren Reichthum und ihre Kraft und Freiheit ungehemmt, so weit die Einheit es erlaubt, zu entfalten, wenn ein vollständiges, uns ganz ausfüllendes, alle unsere geistigen Kräfte in Anspruch nehmendes und befriedigendes musikalisches Kunstwerk entstehen soll. In der concreten Formenfülle der Instrumentalmusik ist es dann endlich auch begründet, daß sie für die Vocalmusik in vielen Fällen unentbehrlich wird; sobald die Vocalmusik aus dem Gebiet des einfach innigen Stimmungsausdrucks herausgeht, bedarf sie instrumentaler Begleitung, um mehr Fülle und Anschaulichkeit zu gewinnen, und so zeigt es sich auch hieran, daß nicht Trennung beider Gattungen und einseitige Ueberschätzung der einen oder andern, sondern harmonische Vereinigung beider die höhern künstlerischen Zwecke der Musik erreichen hilft. — Das Verhältniß der Instrumental- zur Vocalmusik ist dem hier Entwickelten gemäß auch noch mit etwas Anderem, nämlich mit dem zwischen Melodie und (selbständig rhythmisirter) Harmonie zu vergleichen; Melodie ist Ausdruck, Harmonie verstärkter, erwärmter, vermannigfaltigter Ausdruck; wie ebendarum die Melodie der Harmonie voransteht und doch in Tiefe, Wärme und Kraft mit ihr nicht wetteifern kann und nicht volle Musik ist ohne sie, so behauptet die Vocalmusik ihrer Schwester gegenüber den ersten Rang, muß sie aber als die reicher ausgestattete Begleiterin und Gehülfin anerkennen, die Vieles allein leisten und ohne die sie selbst nicht vollkommen das musikalische Gefühl befriedigen kann.

a. Die Vocalmusik.

§. 799.

Die Gliederung der Vocalmusik ist in der allgemeinen Eintheilung der Formen des musikalischen Kunstwerks in der Hauptsache bereits vorgezeichnet; sie zerfällt 1) qualitativ einerseits in einfach melodischen und melodiösen, figurirenden, andrerseits in ein- und mehrstimmigen, in homophonen und polyphonen Gesang, 2) quantitativ in für sich stehenden Einzelgesang und größere Gesangwerke. Die weitern Unterschiede, welche zu diesen hinzutreten, sind die zwischen rein subjectiver (lyrischer) und objectiv subjectiver (darstellender, epischer, dramatischer), zwischen weltlicher und religiöser, sowie in formeller Beziehung zwischen unbegleiteter und begleiteter Vocalmusik; ebenso reflectiren sich die verschiedenen Stylarten und die Stimmungsunterschiede auch in der Vocalmusik.

Die im §. angegebenen Unterschiede sind durch die §§. über Melodie, allgemeine Musikformen, Stylarten, Vocal- und Instrumentalmusik hinlänglich motivirt und vorbereitet, so daß sie keiner speziellern Rechtfertigung bedürfen. In welcher Art diese Unterschiede bei den einzelnen Formen sich vielfach kreuzen und combiniren, wird bei der Entwicklung von selbst hervortreten. Der Unterschied des Volks- und Kunstgesangs ist in die allgemeine Eintheilung nicht aufgenommen, da er nur innerhalb der Liedform seine Geltung hat. — Ein Zweifel könnte bei einigen in den nächsten §§. besprochenen Formen der Vocalmusik, die in der Regel Instrumentalbegleitung fordern (Arie u. s. w.), darüber entstehen, ob sie nicht etwa erst zur dritten Hauptgattung gehören, welche durch Vereinigung der Vocal- und Instrumentalmusik zu Stande kommt; allein so lange die letztere blos begleitend auftritt, nicht aber zugleich sich selbständig entwickelt und eben durch diese selbständige Entwicklung ihres eigenen Wesens zum Ganzen mitwirkt, haben wir immer noch Vocalmusik in Vereinigung mit Instrumenten, nicht aber eine Einheit beider Hauptzweige, durch welche eine ganz neue Gattung entsteht.

§. 800.

Die erste Stufe der Vocalmusik ist das Lied, das „Stimmungsbild" der Musik, die einfache Melodie, welche die in ein lyrisches Gedicht niedergelegte Stimmung in ihrer einfachen Allgemeinheit musikalisch wiedergibt, entweder mehr volksmäßig natürlich, in ungebundener Weise vor Allem den Ausdruck anstrebend, oder in kunstmäßiger, die eine oder andere Stylart principiell durchführender, die Tendenz auf Ausdruck jedoch gleichfalls voranstellender Form; endlich entweder mit oder ohne Begleitung von Instrumenten und Nebenstimmen, mit oder ohne Mehrstimmigkeit.

Den Naturgesang ohne Worte, das zum Jodeln ausgebildete Jauchzen, von dem schon S. 816 die Rede war, übergehen wir hier und wenden uns gleich zu der bestimmtern Form des Liedes, die aus dem poetischen Liede hervorwächst und selbst wiederum es mitproduciren hilft, indem das Gesangsbedürfniß ebenso zur Liederdichtung anregt, wie die Liederdichtung zur Liedercomposition weiterführt. Das Lied ist zunächst rein lyrisch, die Liedermelodie will nichts sein als der Ausdruck der Gesammtstimmung des Gedichtes nach ihrem eigenthümlichen Charakter der Erregtheit, der Lust, des Scherzes, der Trauer, der Wehmuth u. s. w. Das Lied geht einerseits auf bestimmten Ausdruck und hat eben in ihm sein Wesen, nicht etwa in selbständigerer Ausbildung der musikalischen Form, es ist einfache Musik, deren Werth ausschließlich in dem Sprechenden, Treffenden, Charakteristischen besteht; aber andrerseits bleibt es bei der Gesammtstimmung stehen, es ver-

folgt nicht die einzelnen Wendungen und Momente der Dichtung, es malt, charakteriſirt noch nicht Einzelnes, ſondern es bringt gleichſam den allgemeinen Gefühlsgehalt, der die ganze Dichtung durchdringt, auf einen kurzen, d. h. möglichſt plaſtiſch und anſchaulich ſich abrundenden Ausdruck, es hebt jenen Gefühlsgehalt heraus, es löst den Duft der Empfindung, der im Ganzen weht, von ihm ab; das Lied kehrt die Seele der Dichtung heraus, macht die Gemüthsbewegung, welcher ſie entſproſſen war, in Tönen offenbar, es faltet den in poetiſche Worte, Gedanken, Sätze auseinander getretenen Inhalt des Gefühls wiederum zuſammen zur einfachen Gefühlsform, ohne das Einzelne der poetiſchen Ausführung nachbilden, muſikaliſch veranſchaulichen zu wollen. Dieſe einfache Allgemeinheit zeigt ſich als Grundcharakter des Liedes namentlich darin, daß es für das in mehrere Strophen zerfallende Gedicht nur Eine in jeder Strophe wiederkehrende Melodie hat, es bleibt ſich wie das Metrum gleich, deſſen ſtarre Form es in den weichen Fluß der Muſik auflöst, es kann natürlich, ſofern die Anlage des Gedichtes es geſtattet oder geradezu fordert, in einzelne Takte, Sätze, Perioden einen beſonders charakteriſtiſchen, einen etwas erhöhten Ausdruck und Nachdruck legen, aber es tritt im Ganzen aus den Schranken der einfachen Melodie nicht heraus. Allein dieſer Einfachheit ungeachtet iſt das Lied ſo mannigfaltig wie die Unterſchiede der Stimmungen und die auf ihnen beruhenden Unterſchiede lyriſcher Dichtungen ſelbſt es ſind; ja es ſchließt, obwohl es auf Charakteriſtik einzelner Momente der Empfindung ſich nicht (wie die Arie) einläßt, doch einen mehr individualiſirenden Naturaliſmus nicht aus, ſondern es theilt ſich gerade hienach in zwei Hauptklaſſen, in das weniger concrete Stimmungen ausdrückende, einfach empfindende und das entſchiedener charakteriſtiſche, naturaliſtiſche Lied, welche beide wiederum die mannigfachſten Unterarten unter ſich begreifen, indem z. B. der erſten Klaſſe Lieder angehören, deren Gegenſtand die einfachen, allgemein menſchlichen Gefühle und Stimmungen, elegiſche Empfindungen, Liebe, Freude, Trauer und dergleichen bilden, der zweiten Klaſſe aber die concretern Arten der Geſellſchafts-, Bundes-, Feſt-, Kriegs-, Trink-, Spottlieder, der Lieder, welche geſchichtliche Erinnerungen oder Sagen feiern (ohne damit aus dem einfach lyriſchen Charakter herauszutreten). Wegen ſeiner Einfachheit und ſeiner blos dem unmittelbaren Ausdruck des natürlichen Gefühls zugewandten Innigkeit iſt das Lied etwas Naturwüchſiges, das aus dem Leben ſelbſt ſich erzeugen kann, auch wo es noch ganz an höherer Ausbildung der muſikaliſchen Formen fehlt; ebenſo aber läßt es auch eine künſtleriſche Behandlung zu, und ſo entſteht der weitere ſehr wichtige Unterſchied des Volks- und Kunſtlieds. Das erſtere iſt das einfachere, ungebundenere, formloſere, indem es in ihm nur um den möglichſt ſprechenden und natürlichen Empfindungserguß zu thun iſt; eracte Symmetrie der

Periodiſirung, ſtrenges Ebenmaaß und feinere Geſtaltung des Rhythmus, kunſtvolle Modulation, ja ſelbſt ſtrenges Feſthalten eines beſtimmten Tongeſchlechts (Dur oder Moll) wird hier noch nicht angeſtrebt und entſteht mehr zufällig, aber Alles, was zum Ausdruck gehört, Klarheit und Beſtimmtheit, kräftige Erregtheit, Derbheit, heitere Laune, Humor, Herzensfreudigkeit, Liebesdrang, ſowie andrerſeits tiefe Weichheit, elegiſche Wehmuth, traurige Sehnſucht, düſtere Melancholie, tritt in der Volksmelodie mit einer Friſche, Urſprünglichkeit und Naivität hervor, die ſie nur mit der Volkslyrik theilt, die Muſik tritt hier auf in dem Gewande unverkünſtelter Natur, daher das Volkslied ſtets die reine Quelle bleibt, aus welcher auch der höhern Tonkunſt jedes Zeitalters ſtets neue Läuterung und Erfriſchung zuſtrömt. Eine weit ſchwerer und ſeltener gedeihende Pflanze iſt das Kunſtlied, es kann nicht gelingen, wenn die Kunſt aufgehört hat naiv zu ſein; es ſoll allerdings ſeinen Charakter als Kunſtlied nicht verleugnen, ſondern im Gegentheil alle Mittel der Kunſt, die auf ſo beſchränktem Gebiete anwendbar ſind, für ſich aufbieten, es ſoll nicht durch erkünſtelte Popularität, ſondern durch ideale Einfachheit oder, wo es um dieß zu thun iſt, durch treffenden, ſchlagenden Naturaliſmus wirken, aber es ſetzt Naivität ſowohl des Fühlens ſelbſt als des Erfindens voraus; denn das Lied ſoll ja doch immer den unmittelbarſten Ausdruck wirklicher Empfindung, der überhaupt möglich iſt, geben, auch das Kunſtlied muß ſtets eine wirkliche, durch keine Reflexion abgeſchwächte, abgeblaßte, beirrte Bewegtheit des Herzens abſpiegeln und das in einer Form, die gleichfalls überall dieſe ihrer ſelbſt ſichere, unbeirrte, friſch zugreifende Unmittelbarkeit an ſich hat, und die ebendarum nicht gemacht, künſtlich erdacht, ſondern nur, nachdem ſie aus künſtleriſch gebildeter Phantaſie ſogleich in kunſtmäßigerer Geſtalt als das Volkslied emportauchte, dann auch im Einzelnen kunſtmäßig ausgeführt werden kann. Während das Volkslied ſeines mehr ſtofflichen Charakters wegen ſich mehr nach den verſchiedenen Stimmungsqualitäten, wie ſie oben der Hauptſache nach aufgezählt ſind, in verſchiedene Gattungen gliedert, kommt beim Kunſtlied als der bewußtern, ideellern Form auch der Stylunterſchied in weſentlichen Betracht, der freilich mit dem Inhaltsunterſchied ſelbſt wieder in enger Beziehung ſteht; einfache, ernſte Idealität, kräftig malender Naturaliſmus, ſoweit er die Grenzen des Liedes nicht überſchreitet, rührende Weichheit, reizende Anmuth ſind hier die Hauptunterſchiede, wogegen das Erhabene im Liede nur annäherungsweiſe erreicht werden und das Derbkomiſche nicht in ausgeführterer Weiſe in ihm vorkommen kann. Verwandt, aber nicht zuſammenfallend mit dieſen Unterſchieden iſt der zwiſchen religiöſem und weltlichem Liede; das erſtere iſt immer ideal, kann aber ebenſoſehr den Charakter des Ernſten, des an ſich Haltenden, als des Weichen, Gebrochenen an ſich haben, wogegen dem weltlichen

Liede neben der Idealität und Weichheit das Naturaliſtiſche, das charakteriſtiſcher Individualiſirende, ebenſo das Anmuthige und nicht minder die Fortführung der Weichheit der Empfindung bis zum Schmelz reiner Sentimentalität (im guten Sinne des Wortes), die eben im Liede den paſſenden Ort zu ihrer Aeußerung findet, vor Allem zugehört. Das religiöſe Lied fällt unter den oben aufgeführten zwei Hauptklaſſen der erſten, dem „einfach empfindenden“ Liede zu; Einfachheit iſt bei aller Innigkeit ſein Geſetz; ein religiöſes Lied, ſelbſt wenn es nicht von vorn herein zu einem Chorgeſang beſtimmt iſt, muß immer allgemeiner Natur ſein, in dem Sinne, daß die Andachtsſtimmung den beherrſchenden Grundton bildet und daher die ſpeziellere Stimmungsindividualiſirung ausgeſchloſſen bleibt; das Natürlichmenſchliche darf ſich hier nicht frei in die Weite und Breite ergehen, ſondern darf nur erſcheinen als aufgelöst in die Idealität des frommen Gefühles überhaupt. Die dem religiöſen Liede nicht minder weſentliche Idealität ſchließt aber ebenſo auch ein zu ſtarkes, zu ausdruckreiches Hervortreten des Empfindens ſelbſt aus (vgl. S. 975), die Empfindung darf hier nicht auftreten mit dem Reiz und Schmelz des Schwelgens in ſich ſelbſt, des Anmuthiglockenden, des Rührenwollens, und auch das Süße, Weiche, ſehnſüchtig oder wehmüthig Zerfloſſene findet in dieſem Gebiete ſeine Stelle nur unter der Hülle edler Idealität, die das Empfindſelige, Sentimentale, Schmachtende von ihm abwehrt; kurz wie durch Naturaliſmus, ſo durch überfließende Anmuth und Weichheit wird die Muſik weltlich, wogegen auf der andern Seite das weltliche Lied, z. B. wo es ethiſchen Inhaltes iſt oder wo durch die Dichtung eine Miſchung beider Gattungen (frommer Kriegesmuth, religiöſer Patriotismus) an die Hand gegeben iſt, durch idealen Charakter ſich dem religiöſen bis zur Ununterſcheidbarkeit annähern wird, nur etwa mit Ausnahme der weniger activkräftigen Haltung, die ſich im religiöſen Lied immer noch irgendwie ausprägen ſollte, weil die Ichheit hier nicht auf ſich ſelbſt geſtellt, ſondern vom Gefühl der Abhängigkeit von einer univerſellern Macht durchdrungen iſt. In formeller Beziehung iſt es natürlich nicht blos die Tonfolge (nebſt Modulation und Harmonie), ſondern namentlich auch Rhythmus (und Tempo), in deſſen verſchiedener Geſtaltung jene Unterſchiede ſich muſikaliſch ausprägen; wie die Tonfolge bald einfachere, gleichförmigere, bald geſchwungenere, verſchlungenere, in ſtärkerem Wechſel und Contraſt ſich hebende und ſenkende, ſchärfer und eckiger ſich zuſpitzende Linien zieht, ſo iſt auch der Rhythmus bald ruhiger, gehaltener, gleichartiger, bald auch energiſch, provocirend, leicht, lebendig, ſpringend, wechſelvoll, wie der Charakter des einzelnen Tonſtücks es erheiſcht. Eine weitere, zu dieſen Stoff- und Stylunterſchieden noch hinzukommende Unterſcheidung iſt die zwiſchen Liedern für verſchiedene Stimmen; die ſich hier ergebenden ſpeziellern Unterſchiede ſind wiederum theils materieller Natur (Männergeſang, Kinder-

lied u. ſ. w.), theils formeller Art, indem der verſchiedene Charakter der Stimmen, wie er S. 850 angegeben iſt, auf die Geſtaltung dieſer Liedergattungen von Einfluß iſt und in ihnen zu naturgemäßem Ausdruck kommen ſoll.

Wir betrachteten das Lied bis jetzt noch ohne Rückſicht auf die Frage, ob es als Einzelgeſang (Monodie) oder als uniſon vielſtimmiges oder als mehrſtimmiges oder endlich mit oder ohne inſtrumentale Begleitung auftritt. Monodie iſt das Lied ſeinem allgemeinen Begriffe nach nicht, da es in der Regel die natürlichen und hiemit auch zu ſympathetiſchem Mitgefühle geeigneten Empfindungen des Menſchenherzens ausſpricht, und ebenſowenig ſchließt es an ſich die Begleitung aus; die letztere dient im Gegentheil zu einer Verſtärkung, Verdeutlichung, charakteriſirenden Ausmalung des einfachen Liedestones und Liedesausdrucks, die an ſich ſeine Wirkung nur heben kann, wenn ſie nämlich ſeinem Charakter gemäß iſt und ſich dem Geſang gebührend unterordnet, ſie thut zum Geſang einen inſtrumentalen Wiederklang hinzu, der ihn gleichſam aus ſeiner Einſamkeit herausnimmt, ihn voller, tonreicher macht; ſie umgibt ihn mit der Lieblichkeit der Harmonie, durch die er an Innigkeit gewinnt, ſie muß nur etwa da nothwendig fehlen, wo das Lied, wie z. B. Gretchen's „Meine Ruh' iſt hin" entſchieden einen ſtillen, verhüllten, beklemmten Monolog des Herzens mit ſich ſelbſt darſtellen ſoll. Lieder ſolcher Art ſind natürlich auch weſentlich monodiſch; und nicht minder, jedoch wohl begleitbar, ſind es alle diejenigen, welche etwas rein Individuelles oder ganz beſonders zarte Gefühle ausſprechen; die Grenze iſt hier freilich ſchwer zu ziehen, und ſchlechthin iſt von Liedern der letztgenannten Art jede Mehrheit mitſingender Stimmen nicht auszuſchließen, wenn nur dieſe Nebenſtimmen ſelbſt in Führung und Vortrag dem Liedcharakter angemeſſen ſind. Die Angemeſſenheit der uniſonen Viel- oder der harmoniſchen Mehrſtimmigkeit nimmt zu, je mehr das Lied allgemeinere Bedeutung, Lebendigkeit, Kraft, Wärme hat, ſo z. B. bei nationalen, kriegeriſchen, geſellſchaftlichen Liedern; bei dieſen letztern wird ſie geradezu zur Nothwendigkeit, und hiemit tritt denn auch die einzige concretere Form auf, welcher das Lied fähig iſt, nämlich das Einandergegenübertreten einer Einzelſtimme und des mehrſtimmigen Geſangs, die bereits in dramatiſirender Weiſe einander antworten. Lieder, die weſentlich auf Vielſtimmigkeit angelegt ſind, machen eine eigene Gattung aus, das Chorlied (indem wir die Bezeichnung Chor für den über das einfach mehrſtimmige oder uniſon vielſtimmige Lied hinausgehenden gewichtigern, entwickeltere Muſikformen in ſich aufnehmenden vielſtimmigen Geſang aufbehalten). Das Chorlied iſt ſchon weniger als das melodiſche Lied auf Melodie und Rhythmus allein angewieſen, es wirkt auch durch Tonkraft und Tonfülle, es kann ebendarum in die Melodie weniger ſpezifiſche Entwickelt-

heit und Bedeutſamkeit legen, ſie und ihre Rhythmiſirung vereinfachen, j
es muß Letzteres thun, wenn es allgemein ſingbares Volks- oder Gemeinde
lied werden will. Davon gibt insbeſondere das volksmäßige religiöſe Chor
lied, der Choral, eine klare Anſchauung. Der Choral ſtreift vermög
innerer ſachlicher Nothwendigkeit alle ſpezifiſchere melodiſche und rhythmiſch
Gliederung ab, er ſucht den Gang des Geſangs und die Takteintheilun
möglichſt einfach und gleichförmig zu geſtalten, er gewinnt, was er hie
durch an Mannigfaltigkeit und Belebtheit verliert, wieder theils durch di
ſicherer und leichter gewordene Bewegung der Maſſe, theils durch die Würd
und Ruhe, die in dieſem regelmäßigen Fortgange liegt, ſowie durch rhythmiſch
bewegtere und melodiöſere Zwiſchenſpiele zwiſchen den einzelnen Strophen,
welche der Maſſenbewegung zugleich die für ſie nothwendigen Ruhe- und
Sammlungsmomente gewähren, und welche ſchon aus dieſem Grunde nu
ein viel zu weit greifender Puritaniſmus vom Kirchengeſange ausſchließen
zu müſſen glauben kann. Im Choral kommt ſo die dem Liede weſentliche
Einfachheit, verbunden mit idealer Großheit und mit einer von aller Ueber-
weichheit fernen ernſtkräftigen Haltung, zu ihrer vollen Verwirklichung, der
Choral iſt das Lied in ſeiner eigentlichſten Geſtalt, auf ſeiner höchſten Potenz.
Die Harmonie der Inſtrumentalbegleitung überlaſſend, ſtrömt er im klaren
Octavenzuſammenklange aller Tonregionen machtvoll und gemeſſen einher,
das reinſte Bild des Zuſammengehens aller individuellen Empfindungen in
Ein ſie befaſſendes Allgemeines, verſchmähend alle ſpezielle Individualiſirung,
blos Eine Geſammtſtimmung darſtellend, in der die perſönlichen Gefühle
der Einzelnen wie zu Einem unauflösbaren Guſſe verſchmolzen ſind. Den
Gegenſatz zum Choral bildet dasjenige Chorlied, das einen großen oder den
größten Theil der Wirkung entweder in den Rhythmus oder in Harmonie
und Modulation legt; auch hier kann die Tonkunſt innerhalb enger Schranken,
oft nur durch einzelne an rechter Stelle angebrachte Harmoniewendungen,
die ſchönſten und charakteriſtiſchſten Effecte hervorbringen, obwohl natürlich
Ebenmaaß, Fluß, beſtimmter Charakter der Melodie die Haupteigenſchaften
des Liedes zu bilden haben; das vorzugsweiſe durch Harmonie wirkende
Chorlied nähert ſich bereits dem „Chore“ ſelbſt, in welchem die verſchiedenen
Tonmittel und Tonformen zu entwickelterer Anwendung gelangen.

Das Lied als die Realiſation der einfachen Melodie iſt wie dieſe
(§. 779) Anfang, Mitte und Ende aller Muſik; mit ihm erſt gewinnt ſie
Klarheit, Seele, Innigkeit; zur Liedform kehrt ſie überall, auch in In-
ſtrumentalwerken, zurück von den zuſammengeſetztern Kunſtformen; aus ihr
bildet ſie durch Figurirung, Variirung, Nachahmung u. ſ. w. dieſe höhern
Formen ſelbſt heraus; Lieder jeder Art, beſonders Volkslieder, Chorale fügt
die Compoſition gerne (freilich oft auch mißbräuchlich als Nothbehelf) in
größere Tonwerke ein, als Momente der Ruhe, in welchen die erregtere,

verwickeltere und künſtlichere Tonbewegung ſich erweicht und ſammelt, ſich abklärt und vereinfacht und das Gefühl in ſeiner urſprünglichen Natürlichkeit und Innigkeit zum Worte kommen läßt. Aber die Sphäre des Liedes iſt zu eng, ſein Gang und ſeine Mittel zu einfach, als daß ſchon die Vocalmuſik, geſchweige denn die Inſtrumentalmuſik bei ihm ſtehen bleiben könnte; die lyriſche Muſik würde zu elegiſch, zu wenig charakteriſtiſch entwickelt, zu einförmig, wenn ſie auf das Lied ſich beſchränken wollte, und das Lied muß daher reichere Geſtalten aus ſeinem Schooße hervorgehen laſſen. Dieſes Ungenügende der Liedform kündigt ſich zuerſt damit an, daß ſchon innerhalb ihrer ſelbſt ein Streben nach Erweiterung und mannigfaltigerer Charakteriſtik hervortritt, durch welches ſie über ihre urſprüngliche Geſtalt hinausgetrieben wird.

§. 801.

Aus der einfachen Liedform tritt das Kunſtlied zuerſt damit heraus, daß es durch variirende Begleitung einen Wechſel und Fortſchritt in den Ausdruck der lyriſchen Stimmung zu bringen ſucht. Hieran ſchließt ſich weiter das durchcomponirte Lied, eine Form, die beſonders dann ihre Geltung hat, wenn der Inhalt des Lieds nicht mehr rein lyriſch, ſondern erzählend, epiſchlyriſch iſt, d. h. bei der Ballade, wiewohl das epiſchlyriſche Lied auch innerhalb der einfachen Form bleiben kann, womit die Romanze gegeben iſt.

Variirung der Inſtrumentalbegleitung iſt eine durch das natürliche Streben nach Mannigfaltigkeit und Abwechslung hervorgerufene Form, die aber aus dem Liede bereits etwas Anderes macht als es urſprünglich iſt. Die Melodie bleibt ſich in ihren Wiederholungen gleich, aber die Nebenſtimmen wechſeln; dadurch iſt ſogleich (falls nämlich die Abwechslung nicht bloße bedeutungsloſe Form iſt) eine verſchiedenartige Nüancirung der Stimmung und mit ihr ein Fortgang, eine Fortbewegung von einer Stimmungsmodification zur andern gegeben; das feſte, gerade durch die gleichförmige Wiederholung des Ganzen um ſo mehr in's Licht geſetzte Verweilen des Gefühls auf Einer Grundſtimmung beginnt ſich zu lockern, die plaſtiſche Geſtalt des Liedes bekommt Leben und Bewegung, welche ſeine ruhige Gleichheit mit ſich ſelbſt erſchüttert, welche jedoch z. B. innerhalb größerer Tonwerke, Opern u. ſ. w., in denen Vermannigfaltigung des Ausdrucks ohnehin das Grundgeſetz bildet, ganz in Ordnung iſt, indem ſie das Lied den ſonſt in dieſen Werken herrſchenden Formen annähert. Das in der Begleitung variirte Lied bildet den Uebergang zum durchcomponirten, das einzelne oder alle einzelnen Strophen mit eigenen, mehr oder weniger unter ſich verwandten, natürlich aber von Einer Grundidee getragenen Melodieen

ausstattet. Schon beim lyrischen Lied kann dieß eintreten, wenn es mehr eine werdende, in stetigem Fortgange begriffene, sich steigernde Stimmung oder eine reflectirtere, die Empfindungen bestimmter auseinander legende nach verschiedenen Seiten des Fühlens sich hinwendende oder geradezu in gegensätzliche Gefühlsmomente (vgl. S. 796) sich spaltende und aus ihnen erst wieder in sich zurückkehrende Gemüthsbewegung darstellt; hier muß die Musik, wenn nicht vielfach völlige Incongruenzen einzelner Theile des Gedichtes mit der Gesangcomposition entstehen sollen, dem Gange und den Wendungen des Gedichtes nothwendig folgen und kann es auch mit vollstem Rechte, da sie im Festhalten des Grundtons, in beschränkterer Anwendung von Modulationen, sowie in der Gestaltung der Tonfolgen, Harmonieen und Rhythmen immer Mittel genug besitzt, um die Einheit des Ganzen nicht verloren gehen zu lassen. Innerhalb des eigentlich lyrischen Liedes ist jedoch die durchgehende Composition immer Ausnahme, niemals Regel; sie ist je nach Umständen Sache freier Wahl des Componisten, der einen auch einfacher Behandlung fähigen Text umfassender bearbeiten, eine reichere Fülle von Empfindung in ihn hineinlegen kann, als er zunächst zu enthalten schien. Bestimmter gefordert aber ist sie, wenn das Gedicht nicht einfach lyrischer, sondern erzählender Art ist, so daß in ihm nicht blos ein Wechsel von Empfindungen, die doch wieder zusammen Ein Stimmungsganzes ausmachen, sondern zugleich ein realer Wechsel differenter, gegensätzlicher Zustände, Handlungen, Begebenheiten zur Entwicklung kommt, welche ebendarum auch von bestimmterem Wechsel und Contrast der innern Zustände, der Stimmungen (sowohl objectiv der Personen, deren Schicksale und Handlungen Inhalt des Gedichtes sind, als subjectiv des Zuschauers und Hörers) begleitet sind. Diese episch- und, sofern die Personen als ihre Empfindungen selbst aussprechend auftreten, zugleich dramatisch-lyrische Poesie ist die Ballade, die sich zur musikalischen Composition eignet, wenn das lyrische Element in ihr das hervorstechende ist. Die Musik kann hier bereits eine mannigfaltige Charakteristik, wie sie das einfache Lied nicht zuläßt, entwickeln, sie kann den Gesang an einzelnen Stellen in's Declamatorische übergehen lassen, um einen bestimmtern dramatischen Ausdruck zu erzielen, sie findet ebenso in freierer Modulation und kunstvollerer Gestaltung der Begleitung, z. B. in selbständigen, den Gesang unterbrechenden, einzelne Hauptwendungen der Erzählung einleitenden Zwischenspielen Mittel zu concreterer Zeichnung, kurz sie ist hier durch den objectivern Stoff aufgefordert, selbst objective, darstellende Musik zu werden. Indeß leidet die Ballade, so erfindungsreich sie auch ausgeführt sein mag, an dem Widerspruch, daß die Form doch die der einfachen musikalischen Lyrik ist; als Poesie ist sie von diesem Widerspruche frei, da sie ihre Erzählung rein objectiv der Phantasie entgegenbringt, aber bei der musikalischen Composition und Recitation wird

die Form der Objectivität doch wiederum nicht wirklich festgehalten, das Ganze wird in die Form eines lyrischen Gefühlsergusses gebracht, der Vortragende muß abwechselnd die Rolle des empfindenden Zuschauers der Handlung und die des dramatischen Darstellers der in ihr redenden und handelnden Personen übernehmen, es ist eine stets in die Subjectivität zurückgenommene Objectivität, ein Vorherrschen der erstern über die letztere, das doch wiederum den Eindruck eines Mangels an Lebendigkeit des Ganzen, des Mangels einer wahren, dem Inhalt adäquaten, für seine vollkommen sprechende Darstellung zureichenden Kunstform machen muß; die durchcomponirte Ballade gehört mit Einem Wort einer einseitig subjectiven Richtung an, die auch das Objective subjectiv umgestaltet, sie ist keine reine Gattung. Befriedigender ist daher die, bei einfachern (z. B. Göthischen) Dichtungen dieser Art statthafte, nichtdurchcomponirte, höchstens die Begleitung wechselnde, etwa auch an einzelnen Stellen, z. B. am Schlusse, die Melodie ändernde, erweiternde, ihr mehr Kraft oder Innigkeit gebende Ballade, die das Geschichtliche nicht malend schildern, sondern nur seine allgemeine Bedeutsamkeit für das Gefühl, die Stimmung, die es durchweht, den Eindruck, den es auf die Empfindung macht, veranschaulichen, kurz wie das einfache Lied durch den Ausdruck, nicht aber durch speziellere Charakteristik wirken will. Eine Nebenart nichtdurchcomponirter, sondern einfach melodischer episch-lyrischer Lieder, die Romanze, entsteht, wenn das epische Element in ihnen vorherrscht, wenn das eigentlich Lyrische, Weiche, Rührende zurücktritt und das Ganze mehr eine objectiv plastische Haltung hat, die auch in der Melodie sich abspiegelt. Die Romanze kann ernster oder auch komischer Art sein, aber in beiden Fällen tritt der lyrische Ausdruck zurück, es ist weniger auf Innigkeit, Wärme der Empfindung, als auf eine (wiewohl nicht speziell malende) charakteristische Gestaltung der Tonfolge abgesehen, die dem rein Lyrischen gegenüber das Gepräge der Ruhe, der Objectivität, des Ansichhaltens, wie um anzudeuten, daß erzählt werden soll, an sich trägt, dem Inhalte aber deßungeachtet im Allgemeinen wohl entspricht durch das Gepräge des Ernstes, der Bedeutsamkeit oder andrerseits des Komischheitern, in das sie sich kleidet. Die Romanze schließt sich nicht enger an den Text, sie schlägt mehr den allgemeinern, ernst gewichtigen oder burlesken Erzählerton an, der zum Bänkelsängertone herabsinkt, wenn aus der für die Romanze wesentlichen Zurückhaltung des Ausdrucks Ausdruckslosigkeit, mechanische oder gar plumpe Recitation wird. Auch in die Instrumentalmusik ist die Romanze übergegangen; sie bezeichnet hier dem Rondo verwandte Sätze mit kürzerem, leichtem, nicht auf Tiefe des Ausdrucks, sondern auf klare, freie, wohlgefällige Tonfolge abzweckendem melodischem Hauptsatz, der wie die Liederstrophe fortwährend in gleicher Weise, zuerst ohne, sodann mit Zwischensätzen, die sich allmälig erweitern und vermehren können, sich wiederholt und endlich das Ganze abschließt.

Das wesentlich auf variirende Begleitung angelegte Kunstlied, die Ballade und die Romanze sind bereits mehr oder minder entschieden monodisch. Am wenigsten noch das erstere, da z. B. ein Chorlied wechselnde Instrumentalbegleitung wohl verträgt; doch ist diese gerade beim Chorlied, dessen Hauptgewicht doch immer in dem vollkräftigen Ausdruck der unisonen oder harmonisirten Melodie selbst liegt, von geringerer innerer Bedeutung; da wo die Begleitung wirklich höhere Bedeutung hat, da ist überhaupt der Ausdruck ein nüancirterer Ausdruck, der dem Chorgesang weniger angemessen und nur beim Einzelvortrag vollkommen zu erreichen ist. Aus demselben Grund neigt sich auch das durchcomponirte Lied vorherrschend der Monodie zu, ganz entschieden aber die durchcomponirte Ballade, deren spezifisch malende, die verschiedensten Wendungen nehmende, freie Form sie mit Nothwendigkeit dem monodischen Vortrage zuweist; wenn dramatische Chöre nicht minder reich sind an kunstvollern Wendungen, so ist hiebei zu beachten, daß dieselben ganz und gar nichts Anderes sind als der Ausdruck einer eine Mehrheit von Personen bewegenden Gesammtstimmung, wogegen es der Ballade nicht wesentlich ist, als Massengesang aufzutreten. Der Balladensänger ist nicht Publikum, das ist vielmehr der Chor, sondern er ist Erzähler, der vor das Publikum hintritt, und daher ist die Ballade Einzelgesang. Nichtdurchcomponirte Balladen können allerdings von einer Mehrheit gesungen werden; die Sänger sind in diesem Falle das von der musikalischen Erzählung lebendig bewegte, sie dem Dichter und Tonsetzer nachsingende Publikum; aber auch die nichtdurchcomponirte Ballade ist, wenn ihr Styl mehr episch darstellend als lyrisch fühlend ist, dem strengen Begriff nach Monodie. In gleicher Weise verhält es sich mit der Romanze; je bestimmter sie ihren objectiv plastischen, erzählenden Charakter bewahrt, desto mehr ist sie Monodie, die vom Publikum gehört, nicht aber mitgesungen werden kann, weil nicht ein allgemein menschliches Gefühl, sondern ein charakteristisches Tonbild speziellern Inhalts ihr Wesen ist.

§. 802.

Die Liedform hebt sich auf und macht einer freiern Gestaltung der Vocalmusik Platz, wenn dieselbe dazu fortschreitet, dem musikalisch wiederzugebenden Inhalte einen Ausdruck zu verleihen, welcher den einzelnen Momenten, in die jener Inhalt sich aus einander legt, folgt, und eben die charakteristische Darstellung des Einzelnen sich zum Zwecke setzt, ohne in dieser Ausmalung der Einzelmomente an irgend ein anderes Formprinzip als an das Gesetz, daß die Einheit der Grundstimmung des Ganzen mit hervortrete und bei dem Fortgang von einem Momente zum andern Stetigkeit und Motivirung nie vermißt werde, gebunden zu sein, — Recitativ, declamatorischer Gesang und Arie.

Das Moment des charakteristischen Einzelausdrucks, das wir an der Liedform vermißten und zu dem auch Ballade und Romanze sich noch nicht ganz entschieden erheben, weil sie die Wiederkehr gleicher oder gleichartiger Strophen festhalten, verwirklicht sich vollständig in Recitativ, declamatorischem Gesang und Arie. Die beiden erstern erheben das declamatorische Element, das uns schon bei der durchcomponirten Ballade begegnete, zu selbständiger Ausbreitung, die Arie führt die lyrische Charakteristik zu ihrer Vollendung. Auf den ersten Anblick liegt die Arie dem Liede näher als das Recitativ, so daß jene voranzustellen wäre, die Form der Arie entfernt sich ja von der des Liedes weit weniger als die des Recitativs; aber die Arie hat deßungeachtet das declamatorische Prinzip selbst wiederum in sich, und es ist daher begrifflich das Richtigere, dem Liede zunächst das Recitativ (und den declamatorischen Gesang) als erste die Liedform ganz sprengende Musikgattung gegenüberzustellen und erst von ihm aus zur Arie fortzugehen.

Die Musik strebt Alles darzustellen, was die Empfindung irgend anregt, auch das Historische; sie erhält namentlich in größern Gesangwerken religiösen, epischen, idyllischen, dramatischen Inhalts Anlaß genug, einzelnes Historische, an dessen Recitation sich dann nachher wiederum eigentlich lyrische Gefühlsergüsse knüpfen, in der Weise des Gesangs vorzutragen, nicht etwa blos um auch in solchen Partieen die musikalische Form des ganzen Tonwerks äußerlich festzuhalten, sondern vor Allem, um durch die musikalische Darstellung, die sie auch dem Historischen zu Theil werden läßt, die Bedeutung, welche es je nach Inhalt und Charakter für das Gefühl hat, mehr oder weniger bestimmt zu veranschaulichen. So entsteht *das epische Recitativ*, der objectiv epischen Liedform entsprechend wie die Arie der subjectivlyrischen. Bei dieser Gattung des Recitativs geht nun freilich der musikalische Ausdruck insofern wiederum verloren, als die Melodie hier aufhört und ein Mittelding zwischen ihr und der bloßen Rede an ihre Stelle tritt, und es scheint daher von diesem Recitative nicht gesagt werden zu können, daß es sich durch charakteristische Ausmalung der Einzelmomente des Inhalts vom Liede unterscheide; wo die Musik auf Melodie verzichtet, wo sie sich mit Tongängen begnügt, bei welchen es zu concreter Anwendung ausdrucksvollerer musikalischer Formen gar nicht kommt, da, hat es den Anschein, könne auch kein charakterisirendes Eingehen in das Spezielle des Inhalts erwartet werden. Allein das Minus von Ausdruck, das hier allerdings eintritt, weil recitirt und nicht mehr liedartig gesungen wird, ist kein Null; wo es zu diesem Null kommt, da ist gar keine Musik mehr; innerhalb seiner den lyrischen Fluß und Schmelz allerdings ausschließenden Objectivität ist das Recitativ doch wesentlich gerade auf sprechenden Ausdruck und zwar eben des Einzelnen gerichtet. Die Musik tritt hier aus ihrer wesentlichen Form, der eigentlichen Melodie, heraus, aber doch in

keiner andern Absicht, als um einem Inhalte, dessen objectiver Charakter keine melodische Composition erlaubt, eine musikalische Fassung zu geben, welche Dasjenige an ihm, was für das Gefühl Bedeutung hat, charakteristisch hervorhebt; seelenvoller, in den Inhalt aufgehender Erguß kommt hier nicht zu Stande und ebendeßwegen keine Melodie, keine der musikalischen Empfindung vollen Lauf lassende, stetig dahinfließende, den Text ganz in sich auflösende Tonreihe, aber deßungeachtet eine der Melodie analoge Tonbewegung, die durch ihre ganze Haltung, durch Tempo, Rhythmus, Modulation, durch die Art der Auf- und Abbewegung in Intervallen, der Hebungen und Senkungen, durch Accentuation einzelner Stellen, durch Steigerung des Tones, der innern Bewegung, des Affects, sowie endlich auch durch harmonische Begleitung einen spezifisch musikalischen Ausdruck sowohl der Gesammtstimmung als insbesondere einzelner Hauptmomente erzielt. Gerade diese Hervorhebung einzelner Momente gibt dem erzählenden Recitativ die Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit, die ihm an sich der Melodie gegenüber fehlt; eine unvollkommene, zur Ergänzung durch wahrhaft lyrische Musik hintreibende und daher auch nicht populäre, sondern aus Reflexion entstandene Kunstform bleibt dieses Recitativ immer, aber im Einzelnen lebendig charakterisiren und zeichnen kann es, in ausdrucksvollern Stellen und Wendungen dieser Art kehrt es gleichsam immer wieder zu dem musikalischen Typus zurück, den es durch seine übrige kältere, gebrochenere Weise aufgeben zu wollen scheint; es ist Rede, die eben anfängt musikalisch zu werden, und die im Ganzen blos den musikalischen Ton überhaupt anschlägt, im Einzelnen aber bereits Ansätze wirklich musikalischer Rhythmik und Melodik aus sich hervortreibt. Das Gleiche findet sodann auch statt bei dem *rein lyrischen* und dem *dramatisch lyrischen Recitativ*, nur mit dem Unterschiede, daß es frei von der epischen Breite und Ruhe, die den spezifischen Ausdruck mehr nur an einzelnen Stellen hervortreten läßt, von Anfang an concentrirter, bewegter, affectvoller, nüancirter und daher einer durchgehend festgehaltenen, in immer wieder neuen Formen erscheinenden Charakteristik fähiger ist. Diese beiden Recitativgattungen entstehen, wenn die das Innere bewegende Empfindung zwar hervortritt, aber nicht in den stetigen Fluß der Melodie einmündet, entweder weil es (ähnlich wie im epischen Recitativ) um ein deutlicheres, das Einzelne markirter darlegendes Aussprechen des Gefühlsinhalts (z. B. in kirchlichem Gesang) zu thun ist, oder weil die Empfindung sich noch nicht zu einfachem Ausströmen ihrer selbst gesammelt hat, sondern noch zu sehr reflectirend mit ihrem speziellen Inhalt, ihren Motiven beschäftigt, noch zu stürmisch aufgeregt, hinundhergezogen und -getrieben ist, oder endlich (besonders im Drama) weil der Inhalt neben seinen Gefühlselementen auch andere, mehr der Reflexion angehörige enthält, die für einfach melodischen Vortrag sich nicht eignen, so

daß hier das dramatiſche Recitativ dem epiſchen ſich wiederum annähert. Möglich iſt auch, daß der Fluß der Melodie wieder abgebrochen und in recitativiſche Sätze übergegangen wird, wenn ein einzelnes bewegendes Moment zur ſchärfern Ausſprache, zur Heraushebung aus dem gleichförmigen Gange der Melodie drängt; in allen Fällen iſt es eben immer das Sichgeltendmachen einzelner Elemente, was dazu treibt, die Recitativform an die Stelle der Liedform zu ſetzen. In einem großen Vortheil befindet ſich das lyriſche und dramatiſche Recitativ dem epiſchen gegenüber dadurch, daß es bewegter und erregter und ſo nicht nur ſchon durch ſich ſelbſt muſikaliſcher iſt, ſondern auch des Hülfsmittels malender, markirender, hebender, Fluß, Wärme und Schmelz über das Ganze verbreitender Begleitung weit mehr als jenes ſich bedienen darf; die reichere Begleitung kann ſo ziemlich Alles, was dem Recitativ zum Muſikaliſchen fehlt, von ſich aus hinzuthun, ohne ſeinen Charakter zu beeinträchtigen, ſie ſtellt neben die Worte, in denen das Gemüth ſich Luft macht, das innere Wogen, Sehnen, Erzittern des Gemüths ſelbſt, ſie läßt die bewegte Seele ſchauen, die bis jetzt nur in gebrochenen Lauten ihre Empfindungen äußert; auf dieſem Gebiete kann die Muſik die charaktervollſten und ergreifendſten Kunſtwerke ſchaffen, ſo ſchwierig es freilich immer iſt, dem gebrochenen Redegang wahrhaft muſikaliſches Leben einzuhauchen. Denn *gebrochen*, zertheilt in ſcharf auseinander gehaltene Worte und Sätze bleibt das Recitativ immer, es beſteht eben in dieſer Fixirung des Einzelnen, in dem Abwerfen einer das Ganze umſpannenden und verſchmelzenden Melodie, in der Pronuntiation jeder Periode, jedes Wortes, jeder Sylbe mit einem beſondern eben nur an dieſen Punkt gehörenden Accent und Ausdruck, daher namentlich die fortwährenden ſtarken Intervallwechſel oder vielmehr Sprünge, die eben die einzelnen Momente von einander recht ſondern ſollen; es iſt immer eine nur angefangene, ſtockende, vor der Reflexion nie in Gang kommende oder vor ihr wieder zurückweichende Muſik, es iſt das Ueberwiegen des Inhalts über die Form, es iſt eine muſikaliſch gehobene, rhythmiſirte Sprache, welche dabei doch das was ſie iſt bleiben muß, eine gebrochene Wortreihe; das Recitativ iſt eben noch nicht oder nicht mehr wirkliche Muſik und iſt daher auch keine ſelbſtändige Muſikform, es bildet immer nur die Vorbereitung, den Uebergang zu eigentlichem Geſange oder tritt es an einzelnen Punkten ſprechend aus ihm hervor; ja das Recitativ muß, ſobald in ihm die Empfindung eine tiefer bewegte iſt, dem melodiſchen Element innerhalb ſeiner ſelbſt Raum geben, es muß wechſeln zwiſchen Wort- und eingefügten Melodiepartieen (Arioſo), in welchem Wechſel dann allerdings der Kampf des Gemüths mit ſich ſelbſt, das durch Reflexion und Affect immer wieder zurückgehaltene Sichherausdrängen der Empfindung ſich auf wahrhaft dramatiſche Weiſe darſtellt.

Der Hauptmangel des Recitativs, das Gebrochene, Atomistische, hebt sich zunächst auf im declamatorischen Gesang. Das Recitativ ist auch Declamation, wenn nämlich sein Ausdruck einfach und doch markirt und das Gebrochene der Rede nicht zu stark ist — denn Declamation ist ein Vortrag, der die Hervorhebung des Einzelnen wesentlich in Einheit hält mit Veranschaulichung des Ganges, des Fortschritts, der Steigerung u. s. w. des Ganzen, sie verfährt nicht bruchstückweise, sondern sie wirkt in und mit dem Ganzen, sie veranschaulicht den dem Ganzen inwohnenden „Bewegungsrhythmus", sie erzielt Gesammteffect —; aber declamatorischer Gesang ist das Recitativ nicht, das unmelodische Recitativ ist nicht Gesang und das ganz melodisch-werdende nicht declamatorisch. Der declamatorische Gesang ist nicht mehr gebrochene Rede, sondern er hat wie die Melodie Fluß, Continuität, Biegsamkeit, aber er ist auch noch nicht Melodie, er hält vielmehr innerhalb des continuirlichen Tonfortschritts die Einzelworte fest und folgt einfach ihnen, so daß nicht melodische Ausführung, Dehnung, auch nicht nothwendig melodische Gruppirung, Periodisirung, sondern blos melodiöser Vortrag des Ganzen und seiner einzelnen Worte und Sätze zu Stande kommt. Die altkirchliche Ritualmusik bildete vorzugsweise diesen declamatorischen oder Sprechgesang aus, der, um einen gewichtigen Inhalt deutlich und doch mit musikalischem Ausdruck ausgestattet zu pronuntiiren, die Worte in das Gewand einfacher, gebundener, fließender melodiöser Sätze kleidet, ohne damit schon zu Melodieganzen fortzuschreiten. Auch die Oratorien- und die dramatische Musik wendet diese Gattung mit großer Wirkung z. B. in Chören an, die man mehr Sprech- als Singchöre nennen muß; Mendelssohn hat in seinen Compositionen zu sophokleischen Tragödien gezeigt, was für ein lebendiger, drastischer Eindruck mit diesem Sprechgesange zu erzielen ist; und nicht minder ist von dieser declamatorischen Singweise anzunehmen, daß sie die Hauptform der griechischen Musik war und daß eben auf ihr der tiefe Eindruck beruhte, den diese Musik trotz ihrer einfachen Mittel hervorzubringen vermochte; ja sie ist ohne Zweifel überhaupt die älteste Kunstmusik. Der Eindruck des Sprechgesangs ist, wenigstens im Moment, der wirksamste, rührendste, stärkste; ist der Sprechgesang mehr lyrischer Natur, dem lyrischen Recitativ verwandt, aber eben gesangreicher, so wirkt die Einfachheit der melodischen Wendungen, mit welchen die Worte vorgetragen werden, die Verschmähung alles Künstlichen, die Natürlichkeit und Helligkeit, die rein vom Herzen zum Herzen spricht, der ruhige, sanfte, fließende Wechsel zwischen Hebung und Senkung ebenso erhebend als gewinnend und eindringend; ist aber der Sprechgesang mehr dramatisch und daher namentlich in rhythmischer Beziehung bewegter, gegliederter, geschärfter, so macht die Energie und Unmittelbarkeit, mit der hier die ganze im Tertinhalt latitirende Erregtheit, ohne alle melodische Dehnung und Erweichung nur

dem Wortrhythmus folgend, Schlag auf Schlag blitzartig sich entladet, im Augenblick des Hörens einen durch nichts zu überbietenden Eindruck drastischer Kraft, dem nur die überwältigende Wirkung einer absolut vollendeten dramatischen Wortdeclamation nahe zu kommen vermag. Beide Arten des Sprechgesangs, die lyrische mit ihrer lieblichen Herzlichkeit, und die dramatische mit ihrer hinreißenden Lebendigkeit sind weit mehr als das Recitativ wesentlich berechtigte Musikgattungen; in ihnen ist Musik, Seele, Gesang, zwar in allgemeinster, einfachster, aber ebendamit in potenzirtester Weise; aus ihnen könnte neben der Oper ein zweites mit musikalischem Ausdruck begleitetes Musikdrama sich entwickeln, falls nämlich eine spätere Entwicklung der Kunst und der geistigen Anschauungsweise überhaupt dahin führte, Stoffe in der Art und Weise der griechischen Tragödie zu finden, die, in der Mitte zwischen Oper und Wortdrama liegend, für musikalische Declamation sich eigneten, ethisch dramatische Stoffe, welche feierlich innigen und kräftigen Ausdruck, aber keine breitere musikalische Ausführung verlangten, so daß eben diese Mittelgattung die richtige für sie wäre.

So hoch der declamatorische Gesang in den so eben hervorgehobenen Beziehungen steht, so falsch wäre es nun aber deßungeachtet, in ihm die höchste oder gar einzige Form des über die Liedform hinausstrebenden Gesanges zu erblicken. Es ist Musik in ihm, aber keine freie und ganze Entfaltung der Musik; er löst die Rede in Musik auf, aber er bindet die Musik an Sylben, Worte, Sätze, Metrum; er kommt nicht oder nur zufällig zur Realisirung der der Musik eigenthümlichen Formen gleichartiger entsprechender Perioden; er führt immer von einer Wendung zur andern, läßt keinen Gedanken sich selbständig entwickeln, er wirkt nur in und mit dem Worte, unterstützt nur den Eindruck des letztern, es kommt in ihm kein Tongebilde zu eigener Consistenz, sondern das Ganze schwebt oder rauscht vorüber wie das verhallende Wort selbst; der musikalischen Phantasie wird Nichts geboten, sie geht leer aus, es war doch nur ein momentaner, musikalischrhythmisch erwärmter und belebter declamatorischer, nicht ein wirklich musikalischer Eindruck, den wir erhielten, das Einzelne des Inhalts ließ auch hier die Form, die Kunst nicht zu ihrem Rechte gelangen; ja der Ausdruck selbst trat ebendarum nicht voll und wirksam genug hervor, weil es nicht zur Entwicklung breiterer Formen kam, innerhalb welcher die einen bestimmtern Ausdruck bedingenden Mittel wirklich hätten vollständiger angewandt werden können, kurz es war eben mehr Eindruck als Ausdruck, es war musikalische Rede, aber nicht Musik. Es kann daher kein Zweifel sein, daß es auch noch eine andere, das Einzelne der Stimmung charakteristisch mit vollem Ausdruck malende Art der Vocalmusik geben muß, in der nicht blos Musik ist, sondern die ganz und vollkommen Musik ist. Die Tonkunst ist so formenreich, daß es in der That sonderbar wäre, wenn

gerade dieß, die concrete Darstellung eines Empfindungsinhalts in allen seinen Nüancen, Wechseln, Steigerungen u. s. w., ihr versagt sein sollte. Mit Recitativ und Declamation begann einst die Kunstmusik, aber sie schritt mit Recht fort zu dem wahrhaft musikalischen Empfindungsgesange, zur Arie, sie gerieth hiebei in einseitige Cultivirung der Form auf Kosten des Ausdrucks, aber diese vorübergehenden Verirrungen beweisen gegen die Wahrheit der Sache so wenig als überhaupt bekanntlichst der Mißbrauch jemals den rechten Gebrauch aufheben kann. Im Gegentheil, die Arie ist die Krone aller monodischen Vocalmusik, sie einigt den charakteristischen Ausdruck des Einzelnen wiederum mit der strengeren Form und dem lebendigen Fluß der Melodie, sie ist das recitativischdeclamatorisch gewordene und doch wiederum vollkommen melodische Lied. Gerade weil die Arie Beides zumal ist, kann bei ihr leicht einseitig das eine oder andere Element geltend gemacht werden; überwiegt das Streben nach charakteristischem Ausdruck, so nimmt sie leicht die gebrochene, kühle Recitativform oder die pathetische und doch bis zur Nüchternheit concise Form der dramatischen Declamation an; ist aber die Tendenz vorhanden, das rein musikalische Element, die Periodicität der Gliederung oder die reiche Entwicklung oder den Fluß und Reiz der Melodie zur Geltung zu bringen, so wird sie leicht steif formalistisch oder andrerseits mit sog. schönen Gedanken und deren Wiederholungen überladen oder weich, charakterlos, ja am Ende ein leeres, schnörkelhaftes Singstück, das zu nichts Anderem nütze ist als um die Kehlenfertigkeit des Sängers zu zeigen. Auch können sehr wohl Mißgriffe in der Anwendung der einzelnen Formen der Arie gemacht, z. B. eine Arie mit reicher und darum an sich der Wiederholung wohl werther Melodieentfaltung in eine Situation verlegt werden, deren Eigenthümlichkeit nicht gestattet, daß das lyrische Element der Herzensergießung sich breit mache, den Gang der Handlung aufhalte, während wir anderswo gerade da, wo eine solche Ergießung ganz am Platze wäre, mit einer viel zu kurzen, unentwickelten Melodie abgefertigt werden. Allein dieß Alles beweist nichts gegen die Arie selbst, sondern gegen Geschmack und Takt des Componisten; soll es überhaupt Musik als eigene Kunst und nicht blos halbmusikalische Rhetorik geben, soll die ganze Musik nicht auf den Standpunkt des sechszehnten Jahrhunderts oder vielmehr der atheniſchen Tragödie zurückgeschraubt werden, so ist die Arie, die Rousseau mit Recht das Meisterstück der (Vocal-)Tonkunst nennt, in ihrer bleibenden Bedeutung anzuerkennen. Nur in ihr spricht das Gemüth das was es erfüllt ganz, nach allen Seiten, in ungehemmtem Erguſſe aus, nur in ihr legt sich die Seele ganz hinein in den Gesang, nur in ihr kommt das Individuelle zu seiner musikalischen Darstellung, nur in ihr fühlen wir vollkommen mit, was das Innere des Andern bewegt, da das Lied und der Chor jedes in seiner Art hiefür

zu allgemeiner Natur ſind; nur von der Arie empfangen wir den Eindruck des vollkommenen, reine Form und charakteriſtiſche Wahrheit, Gefühlsinnigkeit und ſcharfe pſychologiſche Entwicklung der einzelnen Gefühlsmomente in ſich verknüpfenden Kunſtwerks der Vocalmuſik. Recitation iſt indirecter, Declamation directer Idealiſmus, das Lied und die Arie vereinigen beide, neigen ſich nach der einen oder andern Seite vorzugsweiſe hin, nur wiederum beide in verſchiedener Weiſe, das Lied hat zu wenig Raum, um beide Elemente zu umfaſſenderer Entfaltung kommen zu laſſen, die Arie aber geht zunächſt ein in die ganze Breite und concrete Beſtimmtheit des indirecten Idealiſmus, weiß aber doch wiederum mittelſt ihrer periodiſchen Gliederung, mittelſt ihrer innigen Verbindung und flüſſigen Verſchmelzung der Theile das hohe, klare, einfach ſchöne Gepräge directer Idealiſirung demſelben aufzudrücken. Die verſchiedenen Formen der Arie ergeben ſich einfach daraus, daß ſie entweder lyriſche oder dramatiſche Arie iſt, und daß ſich die eine oder andere entweder mehr dem Liede oder dem Recitativ und Sprechgeſang annähert; im erſten Falle findet ſtrophen- oder rondoartige Ausführung, Wiederholung, Entwicklung der Gedanken und abgemeſſenere Periodiſirung ihre Stelle, wogegen im zweiten der einfache Ausdruck des Inhaltes das Ueberwiegende iſt. Welche Form anzuwenden ſei, ergibt ſich im einzelnen Falle aus ihrem Zweck und aus der Situation, in der ſie geſungen wird (vgl. S. 955). Ganz falſch iſt es natürlich, der Arie, die ſich ganz den jeweiligen individuellen Empfindungen anzuſchmiegen hat, eine feſte allgemeingültige Form geben und z. B. vorſchreiben zu wollen, daß und wie einzelne Hauptgedanken wiederholt werden ſollen; das Eigenthümliche der Arie iſt vielmehr, keine Form, d. h. wohl Form (rein muſikaliſche, melodiſche Form), aber nicht irgend eine beſtimmte Form zu haben, ſondern die Form ganz dem Inhalt gemäß zu bemeſſen. Die Wiederholung wird ſtets am Platze ſein, wenn die Situation ſo iſt, daß das Individuum als von einer Empfindung beherrſcht, immer wieder auf ſie zurückkommend erſcheint; auch in ſolchen Fällen, wo ja die Wiederholung gerade höchſt dramatiſch iſt, ſie als undramatiſch, den Gang der Handlung ſtörend zu bezeichnen, wäre ein abſolutes Mißverſtändniß einer modernen, einſeitig den dramatiſchen Fortſchritt betonenden Richtung, die, wenn ſie folgerichtig ſein wollte, auch aus dem Drama alle Expoſition der Gedanken und Gefühle verbannen und aus ihm ein wahres Todtengerippe, eine geiſt- und lebloſe Folge von Begebenheiten und Situationen zu machen verſuchen müßte. Das Richtige über dieſe Frage liegt ſchon bei Mozart vor, der ſich, die bekannten Bravourarien abgerechnet, von aller Schulform emancipirt und ganz nach Erforderniß der einzelnen Fälle Arien theils von liedartiger, ſtreng periodiſirter, wiederholender, theils von ganz freier, lediglich dem Ausdruck folgender Form componirt, übrigens auch in Arien der letztern Art keineswegs pedantiſch

prinzipiell alle und jede Wiederholung vermieden, ſondern, wo ſie natürlich und zur einheitlichen Abrundung des Ganzen paſſend war, ſie gleichfalls zur Anwendung gebracht hat (Tamino im erſten, Saraſtro im Anfang des zweiten Acts der Zauberflöte). Wie ſehr ſodann im Weſen und in der Form der Arie als der ganz freien Darlegung des Empfindungsergusſes namentlich Dieſes liegt, dem Verlaufe, den Wechſeln, den Steigerungen des Gefühls ungehemmt nachzugehen und durch dieſe lebendige Veranſchaulichung der Pulsſchläge des Herzens, durch voll und energiſch ſich entfaltenden Bewegungsrhythmus gerade wahrhaft dramatiſch, ja noch dramatiſcher als das Schauſpiel zu wirken (keineswegs aber, wie man meint, den dramatiſchen Ausdruck zu ſtören), bedarf nur kurzer Erwähnung; mit der Arie wäre nicht blos die Muſik, ſondern eine Hauptgattung des Drama ſelbſt, das rein muſikaliſche, nur in der Muſik den adäquaten Ausdruck ſeiner bewegtern Stimmungen und Situationen findende Drama, aus dem Kreis der Künſte herausgeriſſen und vernichtet. Auf einen weſentlichen Unterſchied zwiſchen Sprechgeſang und Arie iſt noch hinzuweiſen; die Declamation ſchließt die Inſtrumentalbegleitung nicht gerade nothwendig aus, namentlich die dramatiſche nicht, deren größere Erregtheit wohl durch Mitwirkung von Inſtrumenten ſtärker hervorgehoben werden kann, aber ſelbſt hier darf dieſe Mitwirkung nur eine im eigentlichſten Sinne des Worts „begleitende“ ſein, ſich aber nicht für ſich geltend machen wollen; die Declamation ſchließt ſich ſo unmittelbar an das Wort an und verdankt alle ihre Wahrheit und Wirkſamkeit ſo ſehr eben nur dieſer Unmittelbarkeit, mit der ſie die einzelnen Worte und Sätze mit zutreffendem Ausdruck, Accent und Ton hervorhebt, daß eine ſelbſtändigere Inſtrumentalmuſik ihre Klarheit und Schärfe nur trüben, ihre Einfachheit nur in Schatten ſtellen, die diſtincte Auffaſſung auf Seiten des Hörers nur unmöglich machen würde. Noch mehr gilt dieß von der lyriſchen Declamation; auch neben ihr müſſen die Inſtrumente entweder ſchweigen oder mit einer Begleitung ſich begnügen, die den einfachen, kunſtloſen Eindruck der geſungenen Worte nicht ſtört und beeinträchtigt durch Hinzuthat concreterer, den zarten Hauch, der über dem Ganzen ſchwebt, verwiſchender, die reine ätheriſche Klarheit zerſtörender Formen. Bei der Arie dagegen verhält es ſich in dieſer Beziehung gerade wie bei dem Recitativ und dem kunſtreichern Liede; die malende Charakteriſtik der Arie fordert mit Recht noch eine genauere Individualiſirung durch Inſtrumente, und auch der Eindruck, den die Arie machen ſoll, der Eindruck des Ueberfließens des Gefühls in rückhaltloſe volle Aeußerung ſeiner ſelbſt, wird nur erreicht, wenn die Stimme nicht allein ertönt, ſondern Orcheſtertöne ſich zugeſellt, deren Harmonie und Klangfülle die ganze Tiefe und Weite der Gemüthsbewegung, welche in den Einzeltönen der Melodie ſich ausſpricht, veranſchaulichen; die Melodie für ſich, eben weil ſie nur ein

Nacheinander von Einzeltönen ist, reicht nicht zu, um die Wärme und Erregtheit des in allen seinen Regionen lebendig bewegten Gemüths vollkommen zur Erscheinung zu bringen, dieß geschieht erst durch die Harmonie, die mit dem Einzelnen das Ganze, mit dem Einfachen das Volle, mit der Empfindung die Gesammtstimmung gibt. Beschränkt man die Vocalmusik auf declamatorischen Gesang, so sei man so consequent und gebe aller reichern Instrumentalbegleitung den Abschied; will man aber diese haben, so belasse man es auch bei demjenigen, wozu sie allein paßt, bei der Arie, wie sie durch Mozart zur Vollendung gekommen ist. Es versteht sich, daß die Begleitung dem Gesange untergeordnet bleiben muß, selbst wenn sie sich noch so reich und bedeutungsvoll ausbreitet; das Orchester kann selbst im Drama (blos mit Ausnahme solcher Fälle, wo es die Aufgabe hat, eine neben dem Gesang hergehende Handlung, auf die er sich selbst bezieht, zu veranschaulichen) trotz aller concretern Individualisirung der Figuren, Läufe u. s. w. vorherrschend doch nur mitsingen, nicht aber neben dem Gesange selbständige Instrumentalmusik aufführen wollen; seine Bestimmung ist zunächst einzig die, den Gesang zu heben und zu tragen, zu bewirken, daß er mit der ganzen Innigkeit, mit der ganzen fließenden Weichheit, mit der gesättigten vollen Kraft, mit der klaren Individualisirung, die er eben in der Arie haben muß, der empfindenden Phantasie vorgeführt werde und so in ihr mit derselben Wärme und derselben Bestimmtheit des Eindrucks sich reflectire, mit welcher er aus dem Gemüthe des bewegten Individuums selbst hervortönt. Das ist eben das Eigenthümliche der Arie, das Subjectivste, Individuellste unmittelbar auszusprechen und mitzutheilen, das Innerste und Verborgenste herauszukehren, die Seele selbst und was sie bewegt überfließen zu lassen in die Seele des Hörers; mit der Arie treten wir aus dem Gebiete des Allgemeinern ganz und vollkommen hinein in das der einzelnen Persönlichkeit; dieses Persönliche mit seiner ganzen Eigenheit und Eigenthümlichkeit ansprechend, penetrant und ergreifend (wie Lied und Sprechgesang), klar und anschaulich (wie das Recitativ) hinzustellen, es herauszuleiten aus der ideellen Welt des Innern in die reale objective Welt ist ihr Beruf, daher sie auch auf Seiten des Künstlers eine „Objectivität", eine Fähigkeit das Subjectivste in einfach zutreffenden, unmittelbar anschaulichen Formen zu reproduciren, vorausgesetzt, die ihm nur eine reiche Phantasie, verbunden mit ebenso großer, das Wesentliche direct erfassender Schärfe und Klarheit des Geistes, sowie mit feiner Empfänglichkeit für das Charakteristische gewähren kann. Nirgends ist, weil alle diese Bedingungen nicht überall beisammen sind, so viel Werthloses, theils Steifes und Trockenes, theils Inhaltloses, blos formell Melodisches producirt worden als auf dem Gebiet der Arie; aber nirgends kommt auch die ganze Lebendigkeit und Wärme der Musik so wie in ihr zu Tage, wenn sie nicht durch Unvermögen oder Ungeschmack verkümmert und verdorben wird.

Die seit Gluck so vielfach besprochene formelle Frage, ob die Arie dergestalt *an das Wort gebunden* sei, daß auf jede Sylbe nur Eine oder höchstens in Ausnahmefällen etliche Noten weiter fallen dürfen, erledigt sich einfach durch die Unterscheidung zwischen ihr und dem declamatorischen Gesange. Nicht einmal dieser ist (wie auch das Lied seiner allgemeinern Haltung ungeachtet nicht) so mechanisch an die Sylbenfolge gekettet, daß er nicht hie und da, wo mit einem Worte oder Satze der Strom der Empfindung seinen Culminationspunct erreicht, weiter ausholen, das Gewicht, das auf solche Puncte fällt, durch ausgeführtere melodische Wendungen ausdrücken, daß er ebenso nicht hie und da Manches wiederholen dürfte, was von besonderer Bedeutung ist; Form und Inhalt kämen ja mit einander in Widerspruch, wenn der letztere auch da, wo er eine bestimmtere Markirung, ein Verweilen auf ihm fordert, ganz ebenso kurz und schnell, d. h. (S. 908) ganz ebenso ungewichtig wie weniger gewichtige Momente, behandelt würde. Noch viel weniger aber kann an die Arie eine Anforderung dieser Art gestellt werden. Die Musik ist nun eben einmal die Kunst, welche zur Rede hinzutritt, um den dieser letztern nicht erreichbaren vollständigen Ausdruck der Wärme und Tiefe der Empfindung zu ihr hinzuzuthun, sie „fängt da an, wo die Rede aufhört"; die Rede ist etwas Practischzweckmäßiges, sie ist *der concise Gedankenausdruck*, der zum Behuf klarer und leichter Mittheilung des Gedachten aus einfachen, leicht überschaulichen Bezeichnungen (Worten) und Combinationen derselben (Sätzen) besteht, und der ebendarum unverweilt vom Einen zum Andern fortschreitet, um das Gedankenbild in zusammengedrängtem, schnell zusammenzufassendem Umriß zu geben; die Musik aber ist dieß Alles nicht, sie ist nicht logische Bezeichnung, nicht Syllabirung, nicht Abbreviatur, nicht Geschwindschrift, nicht Mittel für den Zweck leichter und scharfer Gedankenverdeutlichung, zu all Dem wäre sie außerordentlich unpassend gewählt, sondern sie ist *breiter, voller Gefühlserguß*, sie ist dazu erfunden, um sich auszusingen, wie es einem um's Herz ist, um der ganzen das Gemüth nicht oberflächlich momentan berührenden, sondern es mehr oder weniger tief und dauernd beherrschenden, erfüllenden, schwellenden, niederdrückenden Bewegtheit einen natürlichen, nichts als sich selbst bezweckenden Ausdruck zu geben, wie er sich vermöge der Einrichtung der menschlichen Organisation im Ton darbietet; die Rede setzt für Alles Ein Wort, spricht Alles ein- höchstens zweimal aus, auch wenn sich gerade eben an dieses Wort, diesen Namen u. s. w. im Augenblick, wo er ausgesprochen wird, die tiefste und mannigfachst bewegte Gemüthserregung knüpft, die Rede kann eine solche Erregung wohl auch ausmalen in einer Folge von Sätzen, Strophen, Gedichten, aber an einem einzelnen Punkte, wenn er auch innerhalb des Ganzen noch so schwer wiegt, kann sie nicht stillhalten, höchstens

durch die Stellung im Satze und durch accentuirten Vortrag seine hohe Bedeutung einigermaßen andeuten, denn die Logik oder der Umstand, daß sie logische Gedankendarstellung ist, gestattet es nicht anders; die Musik dagegen ist von dieser Gebundenheit frei, sie *muß* sie abwerfen, da sie sonst eben das ihr eigenthümlich Zukommende, das Gefühl, zurückdrängen, verschweigen müßte, statt es kundzuthun, und sie *kann* sie abwerfen, da das längere Verweilen auf einem Puncte, wenn es nicht übermäßig ist, die Symmetrie und Ueberschaulichkeit, die natürlich auch der musikalische Ausdruck haben muß, nicht beeinträchtigt, sondern im Gegentheil die Gleichförmigkeit des streng periodischen Melodienbaus in ganz berechtigter Weise durch Auslassungen dieser Art unterbrochen wird. Rede und Musik haben nicht dasselbe Tempo (Zeitmetrum), *die Musik richtet sich in ihrem Tempo, in ihrem Eilen und Verweilen nach der Empfindung, nicht nach Begriff und Wort*; „der Gedanke", sagt Moritz ganz richtig, „hat Licht, die Empfindung Fülle; der Gedanke kann sich auf einmal äußern, die Empfindung nur nach und nach sich ihrer Fülle entledigen; der Gedanke ist ein Blitz, die Empfindung die regenschwangere Wolke, ihr Erguß ist der langsamere oder schnellere Tropfenfall". Die Läugnung dieses Unterschieds zwischen Rede und Musik, die Behauptung der syllabischen Melodie als der einzig zulässigen ist derselbe Widerspruch, wie wenn man der lyrischen Poesie die Ausmalung einer Empfindung durch mehrere Strophen hindurch verbieten, die Disposition der Scenen eines Drama's, die Skizze eines Gemäldes u. s. w. für den bessern Ausdruck der Idee des Ganzen erklären wollte, weil sie alles überflüssige Beiwerk bei Seite lasse, oder weil, wie Wagner und seine Schule in Bezug auf die Oper behauptet, die breite Ausführung an dem Widerspruch leide, das was blos Mittel für den Ausdruck sei zur Hauptsache zu machen. Melodie in der Musik, Ausführung in der Poesie, Musik im musikalischen Drama sind Zweck, nicht Mittel (außer soweit alles Einzelne, was Zweck ist, auch wieder Mittel ist für irgend etwas Allgemeineres, für vollständige Realisirung der Idee der Kunst, sowie für Förderung und Bereicherung des Geisteslebens überhaupt), Musik und Kunst überhaupt wollen nicht belehren, sondern schön und ausdrucksvoll darstellen (wiewohl sie hiemit indirect auch Dieß und Jenes mit tiefem Eindruck lehren können), man will in der Kunst die Idee in voller Realität, nicht in dürftig symbolischer Andeutung, nicht in einem Ausdruck, der blos Mittel ist, man will sehen, hören und genießen, und insofern ist eine in Coloraturen, Läufen, Cadenzen das Maaß überschreitende Arie, wenn sie nur Vocal- und nicht Instrumentalmelodie darbietet und keine unnatürlichen Anforderungen an das Organ macht, immer noch dramatisch musikalisch, weil auch in diesen Figuren an sich ein immerhin adäquater Ausdruck der stärkern Bewegtheit des Gemüthslebens, wie sie eben im Drama

nicht im lyriſchen Lied zu Tage tritt, gegeben iſt. Die Arie iſt nicht blos einfache Melodie, wie das Lied, ſondern auch figurirte; die Figuren mit ihren ſchnell auf einander folgenden Wendungen ſtellen das Unruhige, aus dem Gleichgewicht herausgehobene, unendlich Wechſelvolle der Gemüthsbewegtheit, die Rouladen das ganze und volle Sichausladen und Sichauslaſſen der durch alle Tonregionen hindurcheilenden, das ganze Tongebiet durchmeſſenden, nur durch dieſes Sichausbreiten zu größern Tondimenſionen ſich ſelbſt genügenden Empfindung ſo treffend dar, daß gegen ihre (richtige) Anwendung in der That nichts mit Fug eingewendet werden kann. — Umgangen werden konnte die Erörterung dieſer Fragen, obwohl ſie ganz einfach mit der Frage, ob es eine Muſik überhaupt geben ſolle oder nicht, zuſammenfallen, an dieſem Orte deswegen nicht, weil neuerdings „die muſikaliſche Melodie" für undramatiſch erklärt worden iſt; wir beſtreiten die Möglichkeit eines blos recitativiſch-declamatoriſchen muſikaliſchen Drama's gar nicht, aber wir leugnen, daß es das einzige und höchſte ſei, wir können ihm nur einen ſehr engen Kreis, der über den der antiken Tragödie nicht hinausginge, zuweiſen, und wir müßten zudem namentlich rückſichtlich der mehr lyriſchen Partieen eines ſolchen einfachethiſchen Drama's (auf welches in der That das Kunſtwerk der Zukunft, wie es S. 208 u. f. f. ſich exponirt, hinauskommt) als Hauptbedingung ſeiner etwaigen Entſtehung ein Wiederaufleben einer einfachen ethiſchreligiöſen Anſchauungsweiſe und einer damit gegebenen einfach humanen Gemüthsinnigkeit betrachten, zu welcher in Betracht der geſpannten Verhältniſſe und der reflectirten, in ſich geſpaltenen Bildung des modernen Lebens die Zeit wohl noch nicht da ſein dürfte. In Bezug auf die bisherige dramatiſche Muſik aber iſt der Theorie der Zukunftsmuſiker entgegenzuhalten, daß wir dramatiſch declamatoriſche Muſik ſchon längſt in Fülle haben, und daß ſie alſo nicht erſt geſchaffen oder aus vermeintlichem Untergange wieder hergeſtellt zu werden braucht; wir finden in Enſemblestücken, Quartetten, Terzetten, auch in Arien unſrer klaſſiſchen Opern ſehr häufig, nämlich in allen Stellen, wo der Geſang mehr dem parlando als der Melodie ſich nähert (ohne doch förmlich recitativiſch zu werden), den Sprechgeſang ganz richtig angewendet; auch den Vergangenheitsmuſikern war es von ſelbſt klar, daß in dramatiſchen Werken nicht Alles breit melodiſch fließend und ebenſo wenig Alles recitativiſch gebrochen, mit recitativiſcher, das Einzelne geſondert hervorhebender Umſtändlichkeit componirt werden kann, und die Vertheidiger der Zukunftsmuſik irren ſich mithin gewaltig, wenn ſie uns ſagen, unſer jetziger muſikaliſcher Geſchmack ſei durch die „muſikaliſche Melodie", die uns noch immer „in den Ohren klinge", ſo verdorben und verwöhnt, daß er eine nicht abſolut muſikaliſche, declamatoriſche Melodie gar nicht mehr zu begreifen im Stande und daher auch einer richtigen Würdigung der neueſten Richtung unfähig ſei.

Recitativ und Arie haben zwar ihren Hauptort in größern lyrischen, epischen, dramatischen Werken, in Cantate, Oratorium und Oper; sie waren aber deßungeachtet schon hier zu betrachten; sie entstehen doch nicht einzig und allein erst mit diesen breitern Musikformen; das Recitativ bildet sich, wie oben erwähnt, schon aus dem umfangreichern Liede hervor, es ist auch Theil von diesem, die Arie aber kann auch selbständig bestehen als musikalischer Ausdruck einer Empfindung oder Stimmung, die durch Inhalt, Charakter, Situation so concret ist, daß die Liedform zu allgemein für sie wäre. Allerdings aber ist auch die Arie, dem Recitativ hierin gleichfalls verwandt, vorzugsweise Theil eines größern Ganzen, da innerhalb des Verlaufs eines solchen sich am ehesten und am klarsten solche „concrete" Stimmungen ergeben, für welche die Arie die charakteristische Form ist.

§. 803.

Dem Liede und den monodischen Formen des Recitativs und der Arie stehen gegenüber die polyphonen Gattungen der Vocalmusik, welche von den mehrstimmigen Solosätzen (Duetten u. s. w.) an in immer steigender Mannigfaltigkeit und Verwicklung sich bis zu mehrchörigen Compositionen ausbreiten und zugleich der Anwendung der kunstreichern Formen der Figurirung und Verflechtung der Stimmen, der Nachahmung und Fuge, des Canons und Contrapuncts Raum verstatten.

Die Polyphonie ist der Vocal- und Instrumentalmusik gemeinsam und wurde daher schon bei den allgemeinen Formen des musikalischen Kunstwerks besprochen. Allerdings aber ist der Gesang das Hauptgebiet für die systematisch durchgeführte Polyphonie. Die Gesangstimmen sind zwar nicht mannigfaltigere, aber gewichtvollere, selbständigere Größen als die Instrumentalstimmen, weil in jenen die menschliche Subjectivität selbst unmittelbar sich ausspricht, und daher gehört die Polyphonie, deren Wesen und eigenthümlicher Eindruck eben im Zusammentönenlassen selbständiger, in ihrem Zusammensein selbständig bleibender, mit selbständigem Gewicht sich vernehmen lassender Einzelstimmen besteht, vorzugsweise dem Gesange an. Auch hat nur der Gesang in allen Lagen die einfache Helligkeit und Klarheit, die Distinctheit, die deutliche Unterscheidbarkeit der zusammenerklingenden höhern und tiefern Stimmen, die erforderlich ist, um die polyphone Musik recht durchsichtig zu machen — selbst die in den mittlern und obern Lagen so helltönenden Rohrblasinstrumente werden in der Tiefe dumpfer, wogegen der Baß der Menschenstimme so voll, rund und klar ist, wie irgend eine andere Stimmregion, — und somit ist auch von dieser Seite her der Gesang das Hauptgebiet für die systematische Polyphonie, besonders für die

Fuge, deren Haupteffect, das lebendige, unendlich ſchwungreiche Durcheinanderwogen der neben einander doch klar vernehmlich bleibenden Stimmen, für die Inſtrumentalmuſik nicht in gleichem Grade erreichbar iſt. Jedoch wie die kunſtgerechtern und ſtrengern kann der Geſang auch die freiern und leichtern polyphonen Formen für lyriſche, beſonders religiöſe, und für dramatiſche Zwecke benützen; für ſie hat das Vocaltonſyſtem vollends Helligkeit, Beweglichkeit, Combinationsfähigkeit genug; eine und dieſelbe Gattung, Duett, Terzett u. ſ. w., Chorgeſang kann entweder freier, einfach melodiſch, lied-, recitativ-, arienartig, als Zuſammen- und als Wechſelgeſang, oder ſtrenger, figurirt, mit Stimmenverflechtung, contrapunctiſch u. ſ. w. behandelt werden. Die muſikaliſche Aeſthetik hat hier nichts zu thun, als auf die großartige Mannigfaltigkeit ſchöner und charakteriſtiſcher Geſtaltungen, welche hier der Tonkunſt offen ſtehen, einfach hinzuweiſen und formzerſtörenden modernen Theorieen gegenüber, welche conſequenterweiſe auch ſie angreifen müſſen, die Berechtigung und Nothwendigkeit aller dieſer Gattungen harmoniſch-melodiſcher Vocalmuſik aus denſelben Gründen feſtzuhalten, welche uns nicht erlaubten, mit J. J. Rouſſeau der Harmonie und mit jenen Neuern „der muſikaliſchen Melodie“ den Abſchied zu geben. Muſik iſt nun eben einmal Stimme (nicht Rede), Stimme aber iſt erſtens biegſam und zweitens eines harmoniſchen Verhältniſſes zu andern Stimmen fähig; ſoll es alſo Muſik geben, ſo iſt Biegung der Stimme, d. h. Melodie, und Harmonie der Melodieen auch auszubilden; Muſik iſt ferner nun eben einmal Gefühlsausdruck, zu andern Dingen iſt ſie nicht zu brauchen, ſie hat Mittel, Gefühle mehrerer oder ganzer Maſſen ſowohl auseinanderzuhalten, als auch zu harmoniſcher Einheit zuſammenklingen zu laſſen, und zwar entweder contrapunctiſch als Zugleich oder imitatoriſch als ſich ablöſendes Nacheinander; dieſe Mittel nicht zu gebrauchen, wäre gerade Daſſelbe, wie wenn die bildende Kunſt blos einzelne Individuen darſtellen, die Poeſie des Epos und des Drama ſich enthalten wollte; die polyphonen Formen können alſo nie veralten, das Publikum der Zukunft wird ſtets auch in ihnen um ſo mehr Befriedigung und Erhebung finden, je weniger die Kunſt ſelbſtändige Stimmen, d. h. Melodieen, nicht bloße Tongänge, in Einheit zu ſetzen, verloren gehen, und je weniger man dieſe Kunſt, welche das Schwerſte, Einheit und concreteſte Mannigfaltigkeit in Einem, herzuſtellen weiß, durch Aeußerlichkeiten frappant ſein ſollender Modulationen, Inſtrumenteneffecte u. ſ. w. zu erſetzen bedacht ſein wird. Die kunſtgerecht polyphonen Formen (mehrchörige Compoſitionen mit eingeſchloſſen) genügen nun aber, wie dieß ſchon §. 784 bemerkt wurde, freilich nicht; den erhabenſten, beruhigendſten, abſchließendſten, ſeelenvollſten Eindruck gewähren zuletzt doch immer die einfachern Chöre, bei denen die Selbſtändigkeit der Stimmen doch nur eine untergeordnete iſt; ſie erheben, ſie ſchließen ab, ſie ergreifen dadurch,

daß ſie die Einheit wiederum hervorkehren, daß ſie die Tonmaſſe ganz, ungetheilt und dadurch ſowohl groß als ruhig, einfach und concentrirt zum Gefühle reden laſſen; nur in ihnen iſt wahre Totalität, ſchwere Wucht, Auflöſung aller individuellen Bewegungen und Empfindungen in den Strom Einer univerſellen, allumfaſſenden, die Harmonie des Weltalls nachbildenden, das Gemüth über alles Einzelne beſeligend hinaushebenden, in ſich geſättigten großen Geſammtſtimmung; mit ihnen, mit den einfachern Chören langen wir an beim Ende, bei dem höchſten und letzten Sammel- und Ruhepunct, über den hinaus die Muſik uns nichts mehr zu bieten vermag; in ihnen faßt ſie alle Kraft, alle Freude, alle Wehmuth, die aufgeboten werden kann oder dargeſtellt werden ſoll, zu einem Geſammtbilde zuſammen, das ſelbſt, wenn es trauriger Klaggeſang iſt, die unendlich beruhigende Wirkung auf uns ausübt, die allem Hohen und Großen, aller Vereinigung der Einzeleriſtenzen und Einzelkräfte zu Einer Totalwirkſamkeit eigen iſt. Die einfachern Chöre eignen ſich wohl auch für die Darſtellung erregterer Maſſenempfindungen, wenn es ſich nämlich um eine ſchlechthin einmüthig bewegte Maſſe, wie z. B. um Kriegerchöre handelt; das Höchſte aber, was ſie leiſten können, ſind doch jene zuſammenfaſſenden und abſchließenden Geſammtſtimmungen, über die hinaus kein weiteres Fortſchreiten der muſikaliſchen Bewegung ſtattfindet. Allein damit verlieren die ſtreng polyphonen Formen an ihrem Werthe nichts, ſie ſind da für alle bewegtern und zugleich die einzelnen Individuen oder Theile eines Ganzen lebendiger durchdringenden Mehrheits- oder Maſſenempfindungen, ſie ſtellen die Mehrheit oder Maſſe als eine in ihren Gliedern, Perſonen, Altern, Geſchlechtern von einer Stimmung aufgeregte dar, ſie ſind dramatiſcher, wie jene lyriſcher, ſie führen die Geſammtbewegung der beruhigten Auflöſung in Ein großes Ganzes erſt entgegen; ſie können zwar (wie z. B. Schlußfugen) in vielen Fällen auch ſelber abſchließen, indem auch ihnen in Stimmführung und Rhythmiſirung die Mittel zur allmäligen Herbeiführung eines beruhigenden Totaleindrucks nicht durchaus fehlen, ſie ſind namentlich dann zum Schluſſe geeignet, wenn das ganze Tonwerk ſo lebhaft erregt war, daß eine Abſchließung mittelſt polyphoner Muſik im Gegenſatz zum Uebrigen immer noch beruhigend wirkt, allein eigentlich ſind ſie doch dazu da, die Bewegung in Gang zu bringen, ſie in's Weite und Breite auszudehnen, ſie zu ſteigern und zu vermannigfaltigen, ſie anſchwellen und immer lebendiger wogen und pulſiren zu laſſen, bis der Culminationspunct erreicht und daher die Zeit zu einfach großem Ausklingen des Ganzen gekommen iſt. Auch in den kleinern mehrſtimmigen Tonſtücken, in Terzetten u. ſ. w. zeigt ſich dieſer Unterſchied individuellerer Erregtheit, bei der die Stimmen ſich ſpalten, gegen einander agiren, einander wechſelvoll ablöſen u. ſ. f., und ruhigerer, allgemeinerer Haltung, bei der ſie zu Einem Geſammtgeſange verſchmelzen, ohne damit

ihre Eigenthümlichkeit ganz aufzugeben; man vergleiche z. B. das Terzett im Anfang des zweiten Acts von Don Juan und das Terzett aus B dur im ersten Finale, die den Unterschied beider Arten so schlagend veranschaulichen. So lange aber dieser Unterschied besteht, werden auch die kleinern künstlich polyphonen Gattungen stets in Kraft bleiben; es wird namentlich auch der Canon seine Geltung behalten, der die Mittheilung der Empfindung von einem Individuum zu andern, das Auftauchen Eines Gefühls in mehrern, dabei doch getrennt bleibenden, für sich singenden Personen ganz naturgemäß wiedergibt. Also auch hier keine neuen Formen, keine Umstürzung des Alten und weil es naturgemäß war auch Bewährten, sondern richtige Anwendung und Combination der verschiedenen Gattungen! Auszuscheiden oder vielmehr längst ausgeschieden ist nur die contrapunctische Madrigalform, die polyphone Composition eines Liedtertes, die eben als solche eine unhaltbare, widersprechende Kunstart war; das Richtige ist für das Lied seinem Begriffe nach unison oder harmonisch begleitete Einstimmigkeit; erst wo verschiedene Personen mit verschiedenem Gesangsinhalt auftreten oder wo ein Gesangsinhalt ausdrücklich von verschiedenen Personen zugleich und zwar in selbständiger Weise ausgesprochen werden soll, tritt die Polyphonie ein, entweder frei oder kunstgerecht, und entweder als bloße Mehrstimmigkeit (Duetten u. s. w.) oder als Allstimmigkeit, als alle Klassen, Geschlechter, alle Individuen eines Standes u. s. w. vereinigender Chor, der eben hiedurch, daß er nicht blos Viel-, sondern wesentlich Allstimmigkeit ist, den universell abschließenden Charakter erhält, welcher ihm allein eigen ist.

Die Eigenschaft des Chors, daß er wesentlich „Allstimmigkeit" ist, hindert natürlich nicht, daß mehrere Chöre, von denen so jeder doch wieder nur Theil einer noch größern „Allgemeinheit" ist, einander gegenübergestellt, ebensowenig daß Chöre aus Stimmen einer besondern Touregion, „Halbchöre," z. B. Männerchöre mit Ausschluß des Alts und Soprans, gebildet werden. Der Begriff der Allstimmigkeit ist ein doppelter; es kann darunter entweder absolute oder nur relative Allstimmigkeit verstanden sein. Die absolute Allstimmigkeit mit ihrem umfassenden, mächtigen Eindruck wird allerdings nur erreicht durch einchörige und durch vollchörige, d. h. sämmtliche Stimmregionen vereinigende Composition (letztere gewöhnlich nicht ganz treffend „gemischter" Chor genannt); aber auch die relative Allstimmigkeit behauptet den Charakter der Großartigkeit, sei es nun daß sie als mehrchöriger Gesang zwei oder mehr selbständige Ganze gegen einander und zusammenführt, wodurch die erhabensten und schlagendsten dramatischen Wirkungen erreicht werden können, oder daß sie als Halbchor auftritt, und zwar insbesondere als vollkräftiger Männerchor (da die obern Stimmen wegen des Mangels der substantiellen Baßbasis sich zu selbständigem Chor-

geſange weniger eignen). Der Männerchor iſt an ſich nur Halbchor, aber er hat die Mittel, die weſentliche Eigenſchaft des Ganzchors, d. h. das Vereintſein tiefſter, mittlerer und höherer (nach oben zu abſchließender) Stimmregionen, auf ſich ſelbſt überzutragen, ſofern der Tenor vom unterſten Baſſe durch Höhe wie durch helle und weichere Klangfarbe ſich ſo ſpezifiſch unterſcheidet und zugleich in Folge dieſes weiten Abſtandes ſo entſchieden nicht nur Eine, ſondern zwei Mittelſtufen zwiſchen ſich und der unterſten Stimme zuläßt, daß der (drei- oder vierſtimmige) Männerchor ein in ſich ſelbſt durchaus concretes Abbild des eigentlich allſtimmigen Ganzchors iſt, welches vor dieſem zudem das Kräftigere der tiefern Lage des Ganzen voraus hat und ſo gerade ein Hauptmerkmal des Chors überhaupt, das Kräftiggroße, zu ſpezifiſcher Anſchauung bringt. Im Ganzchor wird dieſes Kräftiggroße wiederum gemildert und erweicht durch die mitwirkenden Oberſtimmen; im männlichen Halbchor dagegen tritt es für ſich in voller Macht und Activität heraus, und es entſteht zudem durch die Beſchränkung auf die Unterſtimmen ein Charakter der Gleichartigkeit, der auch noch ein anderes Merkmal des Chores, das gleiche Durchdrungen-, Bewegt-, Begeiſtertſein Aller von Einem Inhalte, Einer Geſammtſtimmung zwar unvollſtändiger, aber unmittelbarer und darum ſchlagender als der Ganzchor veranſchaulicht. Dieſe zwei Momente, das Vollkräftige und das ſprechendere Hervortreten der Einheit einer Geſammtſtimmung, weiſen dem Männerchor eine ganz eigenthümliche Stellung unter den Formen der Muſik an, eine Stellung, durch die er, obwohl er dem Lied gegenüber durch ſelbſtändigere Stimmenführung ſchon kunſtgerechte Form iſt, doch aus dem Gebiete der reinen Kunſt zugleich hinüberreicht in das des Lebens und zwar ſowohl des ſocialen und religiöſen als ganz insbeſondere des nationalen Geſammtlebens. Der Männerchor iſt nicht eigentlich „volksmäßig" — denn er iſt ja Kunſtform, — aber er iſt national; er iſt auch ſocial und religiös, aber er iſt für den geſelligen Zweck doch nicht einfach, leicht, populär, für den religiöſen, gemeindlichen nicht allumfaſſend, nicht menſchheitlich genug; national dagegen iſt er im vollſten Sinne des Worts, er hat noch nicht die Schwierigkeiten und Feinheiten der ſtrengen Polyphonie und iſt ſo immer noch „volksthümlich," er hat das zarte Nebenelement des Ganzchors nicht mehr, ſondern repräſentirt durch ſeine reine Männlichkeit ſowie durch ſeine individualiſirtere und kunſtmäßigere Stimmführung eben die „Nation," das Volk als active, ihrer ſelbſt energiſch bewußte, von höhern Ideen kräftig beſeelte, gebildete, aus frei zum Ganzen mitwirkenden Gliedern (S. 899) beſtehende Geſammtheit. Natürlich eignet er ſich aus all dieſen Urſachen auch zum Geſellſchaftlichen im Unterſchied vom blos Geſelligen, zum Ausdruck der von einer Geſellſchaft vertretenen ethiſchen, künſtleriſchen Ideen, aber doch vorzugsweiſe zum Nationalen, weil doch erſt in dieſem die ganze

Kraft und Vollstimmigkeit, welcher der Männerchor fähig ist, zur vollständigen Anwendung gelangt. Mit dem Männerchor wird so die Kunstmusik unmittelbar praktisch, sie tritt in's Leben hinein oder zurück mit einigender, erhebender, massenverschmelzender, allbegeisternder Kraft; der Männerchor bildet die Brücke, über welche die Kunstmusik überhaupt, auch mit ihren strengern Formen, allmälig in's Leben der Gesammtheit hinüber sich verpflanzen kann, er macht auch die Kunstmusik zur Volksmusik, er zieht sie aus der engen Sphäre musikalischer Gelehrsamkeit heraus und führt sie auf den Schauplatz der Oeffentlichkeit, um auch dem nationalen Gesammtleben die erwärmende und einigende Kraft der Tonkunst einzuhauchen und Dasjenige, was dort bereits als Gefühl in den Einzelnen lebt, durch die Macht des Gesangs zu einem alles verschmelzenden und in immer weitern Kreisen zündenden Gesammtheitsausdruck zu bringen. Weiter findet sich dieß Alles ausgeführt in der Schrift „der volksthümliche deutsche Männergesang" von Dr. O. Elben, in welcher zugleich die historischen Nachweisungen über die allmälige Herausbildung dieser Musikform gegeben sind. Unter den „Männergesang" fällt natürlich auch das von Männerstimmen vorgetragene Chorlied (§. 801), und auch von ihm gilt bis zu einem gewissen Grade, was im gegenwärtigen §. über den Männerchor gesagt wurde; aber die drei Puncte, daß durch ihn der Kunstgesang national, der Volksgesang kunstmäßig und (durch die Stimmführung) ein sich freier individualisirender wird, gehören dem Männerchor eigenthümlich an und machen ihn zu einer ganz besonders wichtigen, in seiner Art einzig dastehenden Form der Gesammtmusik.

§. 804.

1. Die Combination der verschiedenen homophonen und polyphonen Formen macht es der Musik möglich, zusammenhängende größere Gesangwerke zu schaffen, und zwar hauptsächlich Werke kirchlichen Inhalts, sofern bei ausgedehntern Vocalcompositionen, die nicht dieser Sphäre angehören, die Nothwendigkeit einer selbständigern Mitwirkung der Instrumentalmusik sich so sehr geltend macht, daß sie nicht der Vocal-, sondern der aus der Vereinigung beider
2. Hauptzweige entstehenden Gattung beigezählt werden müssen. Die verschiedenen Arten kirchlicher Gesangwerke unterliegen, sofern sie der Musik zum Theil von außen her durch die Institutionen des Cultus gegeben sind, keiner strengern musikwissenschaftlichen Bestimmung; doch lassen sich im Allgemeinen unterscheiden Werke, in welchen die einfache mehr beschauliche Versenkung des Gemüths in einen religiösen Inhalt vorherrscht, dann solche, in denen ein gehobenerer mehr lyrischer Aufschwung zum Unendlichen das Charakteristische ist, endlich solche, welche, die zwei ersten Arten in sich aufnehmend, den religiösen Inhalt in seiner

ganzen objectiv ausgesprochenen Bestimmtheit, in seiner ganzen Höhe und Weite dem Subject gegenüberstellen und die Empfindungen, mit denen es sich von ihm erfüllt findet, zu musikalischem Ausdrucke bringen. Nebenarten sind die mehr declamatorisch-recitativischen Gesänge, deren Formen weniger fest und entwickelt sind.

1. Die zahlreichen Formen der Vocalmusik geben der Kunst Gelegenheit und Anlaß zu den mannigfaltigsten, wirkungsreichsten Combinationen, durch welche größere Gesangwerke entstehen. Monodie, Mehrstimmigkeit, Polyphonie, einfacher und kunstreich gegliederter Gesang lassen sich in vielfachster Art contrastirend einander gegenüberstellen, verwandtschaftlich einander beiordnen, nach dem Gesetz rhythmischer Steigerung und Wiederberuhigung mit einander verknüpfen; durch dieses Verfahren, durch die Combination der Gattungen, bilden sich, wie durch architectonische Gruppirung großartige und charakteristische Gebäudecomplexe, Gesangscyclen, ebenso belebt durch Mannigfaltigkeit, Antithese und Fortschritt als erhebend durch den Reichthum musikalischer Formen, die hier nach und mit einander, eine die andere ergänzend und weiter führend, auf den Schauplatz treten. Der geeignetste Name für diese größern Gesangwerke zusammen wäre der der Cantate; er wird jedoch gewöhnlich blos für Gesangwerke weltlichen und allgemeinreligiösen Inhalts gebraucht, deren äußere Form eine freiere, nicht durch kirchliche Sitte fester bestimmte ist, sowie andrerseits nicht ganz passend hie und da auch für objectiver gehaltene, epischdramatische Gesangwerke, die in eine andere Klasse von Compositionen als die hier zu besprechenden gehören. Die Cantate im richtigen Sinne des Worts, als größeres lyrisches Gesangwerk, ist eine Reproduction des Liedes auf höherer Stufe und in universellerer Weise, sie führt einen Inhalt von allgemein menschlicher Bedeutung musikalisch aus, einen Inhalt, der nicht blos Einzel-, sondern Gesammtgefühl, und der ebenso, was die speziellere Gestaltung betrifft, breiter auseinandergelegt, durch genauer eingehende, die Gedanken reicher entwickelnde strophische Poesie bestimmter in seine einzelnen Momente zerlegt ist. Je nachdem diese einzelnen Theile sich mehr für den musikalischen Ausdruck durch eine oder mehrere Einzelstimmen oder durch Chöre eignen, werden sie den einen oder andern zugewiesen, jedoch so, daß auch die Einzelgesänge das Gefühl der in der Cantate sich aussprechenden Gesammtheit aussprechen; die Stimmenvertheilung ist blos musikalisches Mittel des Ausdrucks, indem z. B. ein lebendiger bewegtes Schmerzgefühl passender in der weichern Monodie- als in der kräftigern Chorform dargestellt wird, sachliche Bedeutung hat sie keine, es sind nicht Arien, Duette u. s. w. verschiedener Personen, sondern blos einzelner Stimmen, welche die Gesammtheit abwechselnd in ihrem Namen reden läßt. Die Instrumentalbegleitung ist der Cantate, wenn

ſie ſich vollſtändig entwickeln ſoll, nothwendig; bei Feſtcantaten wird ſie ſchon der verſtärkten Wirkung wegen nicht leicht fehlen; bei religiöſem Inhalte wäre ſie an ſich eher entbehrlich, da auf dieſem Gebiete gerade durch die Beſchränkung auf den Geſang ein eigenthümlicher Eindruck rein in ſich verſenkter, rein nur das innere Gefühl ohne alles Nebenwerk ausſprechender, einfachernſter Innigkeit hervorgebracht wird, allein ſie iſt auch bei religiöſen Cantaten doch das Gewöhnliche, ſofern ſie nicht dem Cultus dienen und daher bei ihnen die reichere Charakteriſtik dem religiöſen Ernſte nicht aufgeopfert zu werden braucht. Von ſelbſt verſteht es ſich aber, daß die Inſtrumentalmuſik dem Geſange weſentlich untergeordnet bleibt; die Cantate erhält zwar durch die Vertheilung der einzelnen Inhaltsmomente an verſchiedene Perſonen bereits eine objectivere, ſpezieller charakteriſirende Geſtalt als das Alles in die Subjectivität des Einzelindividuums einſchließende Lied, und inſofern bedarf ſie auch mehr malende Charakteriſtik durch Inſtrumente, welche eigentlich nichts thun, als daß ſie das Prinzip der Vertheilung an mehrere Stimmen noch weiter fortſetzen, aber die in der Cantate auftretenden Perſonen ſind ja nicht verſchiedene Perſönlichkeiten, deren jede etwas Eigenes hätte und zum Ganzen mit hinzu brächte, ſondern ſie ſind blos Theile, blos Stimmen des Ganzen ſelbſt, in der Cantate überwiegt die Einheit immer noch die Beſonderung, und daher kann auch die Inſtrumentalbegleitung nur den Geſang einleiten und unterſtützen, nie aber zu ſelbſtändiger Mitwirkung ſich erheben, außer wenn eine Cantate auf ein ſpezielles, zur Inſtrumentalmalerei auffordernde Ereigniß, wie Kampf und Sieg, ihre Beziehung hat, und ſelbſt hier darf dieſelbe ſich nicht ſo weit ausbreiten, daß dadurch die Wirkung des in Einem Zuge fortſchreitenden Geſanges geſtört würde. In dieſem Ueberwiegen der Einheit über das Beſondere liegt das Eigenthümliche, zugleich aber auch das Schwierige, ja Undankbare der Cantate, ſobald ſie ſich, wie z. B. Neukomm's Oſtermorgen, zu größerem Umfange ausdehnt; es ſoll Vertheilung, Individualiſirung der Stimmen ſtattfinden und doch nicht bis zu wirklichem Heraustreten des Einzelnen aus dem Ganzen fortgegangen, es ſoll die Mittellinie getroffen werden zwiſchen dem Allgemeinen und Beſondern, es ſoll ſtarke Färbung und farbloſe Allgemeinheit gleich ſehr vermieden werden, dieß gelingt nicht immer und tritt auch, wenn es gelingt, nicht ſo von ſelbſt klar und ſprechend hervor, wie bei Geſangwerken objectiverer Haltung und noch umfaſſendern Umfanges; kurz die größere Cantate iſt nicht concret genug, nicht hinlänglich mannigfaltig gegliedert, und auch wieder nicht einfach und überſchaulich genug, ſie iſt ein weit ausgedehntes Lied, das doch nicht mehr Lied iſt, ſie iſt eine Mittel- und Uebergangsgattung, die nicht ganz befriedigt und daher nur eine beſchränkte Geltung in Anſpruch nehmen kann.

2. Die Schwierigkeiten, die bei der blos allgemein religiösen Cantate obwalten, verschwinden bei andern Formen der Gesangmusik, denen durch ihre Bedeutung für den Cultus entweder ein einfacherer oder ein bestimmter charakteristischer Typus aufgedrückt ist. Das Erste ist der Fall einmal bei den kürzern Kirchencantaten (wie sie z. B. in den ersten Bänden der neuen Ausgabe S. Bach's enthalten sind), indem sich diese auf wenigere, leichter überschauliche Theile beschränken. Sodann bei den sog. Motetten, d. h. „Spruchgedichten"; es sind dieß kürzere, oft nur aus wenigen (biblischen oder sonstther entnommenen) Sätzen bestehende Texte, welche eine für das religiöse Gefühl bedeutende Wahrheit, Erinnerung, Lehre, Andachtsempfindung enthalten, und welchen nun eine eben dieser ihrer Bedeutung, entsprechende, sie ganz und voll ausdrückende und ausführende mehrstimmige, insbesondere polyphone Composition unterlegt wird. Die Motetten sind, wenn sie sich an Sprüche mehr objectiven, historischreligiösen Inhalts anschließen, eine Art didactischer Musik; sie gehören überhaupt, auch wo ihr Inhalt ein lyrisch gehobener (z. B. ein Psalmspruch) ist, weniger dem Gebiet subjectiv erregten Aufschwungs als der objectivern Sphäre einer ruhiger sich erbauenden contemplativen Stimmung an, sie stellen sich die Aufgabe, einzelne religiöse Grundgedanken und Grundgefühle, die in gegebener fester Form vorliegen, dem religiösen Bewußtsein in erhebender, wirksamer Weise gegenüberzustellen, und darum eben ist die Pronuntiation durch Mehr- und Allstimmigkeit, durch energische, die Gedanken in vereinigter Kraft der Stimmen und immer neuen Wendungen darlegende Polyphonie, sowie dabei Beschränkung des Textumfangs, Kürze ihre wesentliche Form; nur besondere Kunst ist im Stande, auch längere, z. B. Choralterte mit Anwendung mannigfaltigerer Gesangformen und in größerem Umfange motettenartig zu componiren und dabei doch den Charakter der Energie und Gedrungenheit nicht preiszugeben. Auch hier könnte man freilich sagen: die Motette mit ihrer im Verhältniß zu ihrem kurzen Texte doch immer breiten Ausführung ist ein Irrthum, wie die alte Oper, sie macht die Musik, die blos Mittel des Ausdrucks sein soll, zum Zweck. Allein wenn man so redet, so lasse man doch die Musik ganz weg und declamire einen religiösen oder Sittenspruch einfach und kurz ab, natürlich nicht ohne Ausdruck; sieht man denn nicht, daß der musikalische Ausdruck, um den es doch in der Musik ohne Zweifel zu thun sein möchte, wächst, je mehr man die Musik ihre Mittel entfalten läßt, und abnimmt, je engere Grenzen man ihr ziehen will? So ist es auch hier. Die Motette erfüllt vollkommen den Zweck, einem einzelnen Grundgedanken des religiösen Gesammtbewußtseins einen vollen, erschöpfenden, hinter der innern Bedeutung nicht zurückbleibenden Ausdruck zu verleihen, sie läßt ihn als Allgemeines, das in den einzelnen Gliedern der religiösen Gesammtheit sich lebendig reflectirt,

d. h. eben in breit ausgeführter Polyphonie auftreten. — Der mehr didactiſcherbaulichen Motette tritt zunächſt gegenüber der Geſang poetiſch ſich aufſchwingender Andacht, Pſalm und Hymne. Die Formen ſind hier, namentlich bei manchen nicht einfach lyriſch, ſondern antiphoniſch gegliederten, Wechſelreden verſchiedener Stimmen gegen einander ſtellenden altteſtamentlichen Pſalmen, weit mannigfaltiger; je nach Umſtänden kann die Motettenform, allein oder mit andern gemiſcht, einfacher Chor, ein- und mehrſtimmiger Sologeſang angewandt werden; nur die großartigere Feſthymne, das Tedeum, bewegt ſich wie natürlich vorzugsweiſe in mehrſtimmigem und polyphonem Geſang. Eine Hauptſache bei Pſalm- und Hymnodie iſt das Erzielen eines umfaſſenden Totaleindrucks, weit mehr als bei der mehr auf das Einzelne eingehenden längern Cantate; nur iſt dieſer Totaleindruck qualitativ ein ſehr verſchiedener, je nachdem der Inhalt mehr individueller oder allgemeiner, mehr gehobener oder niedergedrückter, dankender, verherrlichender oder ſehnender, flehender Art iſt. Inſtrumentalbegleitung iſt bei allen dieſen Muſikgattungen, Kirchencantate, Motette, Hymne mehr oder weniger entbehrlich, am meiſten bei der ruhiger gehaltenen Motette; überall kann, wenn es um den Eindruck einfach ernſter Innigkeit zu thun iſt, auf inſtrumentale Colorirung, namentlich auf rauſchendes Blech und auf die Violine Verzicht geleiſtet werden; die Töne dieſes Inſtruments liegen von der Menſchenſtimme, die in der Kirchenmuſik Hauptſache iſt, weil in ihr eben die reine Hingabe des menſchlichen Gemüths an das Göttliche zu ungetrübter Darſtellung kommen ſoll, viel zu weit ab, ſie klingen ihr gegenüber zu künſtlich, nicht natürlich und einfach, nicht voll und weich genug, nicht ſo unmittelbar der fühlenden Bruſt des Menſchen entſtrömend, wie z. B. Töne der Blasorgane; in dem Alleinauftreten der Menſchenſtimme dagegen liegt eine Schmuckloſigkeit, eine vor allem Prunk ſich ſcheuende, ihn verſchmähende Demuth und ernſte Faſſung, und dabei doch in Folge der Beſeitigung alles Deſſen, was das Hallen und Verhallen des Tones hindern könnte, eine Klarheit, welche die Entweltlichung des Geiſtes, die heilige Erhebung des Gemüths über alle Wirrniſſe und alles Trübe der Endlichkeit, die in dieſer Erhebung liegende Seligkeit und Freiheit vortrefflich ausdrückt. Indeß folgt daraus nicht, daß, wie auch neuerdings wieder von Verehrern altkatholiſcher Kirchenmuſik angenommen wird, reine Vocalmuſik ausſchließlich kirchliche Form ſei. Dieſe reine Idealität, dieſe Negativität gegen das Endliche iſt doch nur die Eine Seite; das religiöſe Gefühl hat auch ein poſitiveres und concreteres Verhältniß zu ſeinen Gegenſtänden, es bleibt nicht ſtehen oder vielmehr ſchweben in jenem Hinweg vom Endlichen zum Unendlichen, ſondern es erhebt ſich zu dieſem wirklich hinauf als zu dem Abſoluten, in welchem es die über Alles übergreifende, Alles ebenſo ordnende und niederhaltende als auch wiederum tragende,

hebende und verſöhnende Macht des Guten hat, und von deſſen Anſchauung es daher auch wiederum zum Endlichen herabſteigt mit der verſöhnten Anſchauung ſeines Befaßtſeins im Unendlichen. Dieſe Seite des religiöſen Gefühls darf und muß auch zu ihrem Rechte kommen; das Erhabene, Große, Wohlthuende der Macht, Gerechtigkeit, Herablaſſung des Abſoluten muß auch veranſchaulicht, die Ehrfurcht, Begeiſterung, Gemüthsberuhigung, Freude, die ſich daran knüpft, auch ganz und voll ausgeſprochen werden, wenn das religiöſe Gefühl in der religiöſen Muſik ſich ſelbſt vollſtändig wiederfinden ſoll, und zwar iſt dieß namentlich dann der Fall, wenn die Andacht ſich an einzelne beſtimmtere Momente des Verhältniſſes zwiſchen dem Unendlichen und Endlichen hält, wie in Pſalmen an die Erhabenheit des Göttlichen in der Natur, in Hymnen an das preiswürdige Walten des Göttlichen in der Geſchichte; wo die religiöſen Empfindungen ſo lebendig, ſo concret werden, wie es hier der Fall iſt, würde reine Vocalmuſik zu ruhig und farblos, nicht metallreich genug, ja zu beſcheiden, dem Gegenſtand nicht ſeine volle Ehre anthuend erſcheinen. Wir müſſen alſo unterſcheiden zwiſchen kirchlicher Muſik überhaupt und heiliger Muſik insbeſondere; wo dieſer Charakter des Heiligen rein hervortreten ſoll, müſſen die Inſtrumente ſchweigen; wo aber hierüber zu poſitivern Empfindungen fortgegangen wird, da iſt Füllung, Verſtärkung und Charakteriſirung durch Inſtrumentalbegleitung nicht nur geſtattet, ſondern nothwendig, obwohl in verſchiedenen Graden, zunächſt Orgel und Bläſer, Violinen erſt dann, wenn ein kirchliches Muſikwerk überhaupt und in jeder Beziehung ſo umfaſſend von den mannigfaltigen Mitteln der Tonkunſt Gebrauch macht, daß auch die Mitwirkung dieſer Streichinſtrumente in dem großen Chore preiſender Stimmen nicht mehr ſtörend, ſondern vielmehr als Erhöhung des Totaleindrucks willkommen iſt. — Ihren Gipfel erreicht die kirchliche Muſik in größeren Compoſitionen, welche die Eigenthümlichkeiten der Cantate, Motette u. ſ. w. in ſich vereinigen und ſo zum Ausſprechen des geſammten religiöſen Inhalts in ſeiner ganzen Höhe und Weite fortſchreiten, wie dieß in der chriſtlichen Meſſe geſchieht. Sowohl die gewöhnliche Meſſe als das Requiem, das dem Ganzen nur eine engere Beziehung auf die Perſönlichkeit des einzelnen Individuums gibt, ſtellen einen Cyclus von Kirchengeſängen dar, welche den religiöſen Inhalt ebenſo ſehr in ſeiner objectiv fixirten Beſtimmtheit als in ſeiner unmittelbaren Bedeutung für die Menſchheit, als Gegenſtand der Gefühle unbedingter Ehrfurcht und Dankbarkeit, unbedingten Sehnens und Vertrauens zur Anſchauung bringen. In der Meſſe, als dem Mittelpunkt des Cultus, treten das Göttliche und Menſchliche in ihrem ganzen abſoluten Unterſchiede einander entgegen und ebenſo als abſolut ſich einigende zuſammen; es iſt die Feier der Transſcendenz des Unendlichen und ſeiner Immanenz im Endlichen, des Gegenſatzes zwiſchen beiden und ſeiner ewigen Auf-

hebung zumal, und ſo vereinigt ſie die religiöſen Grundgefühle des bangen Bewußtſeins der Endlichkeit und des verſöhnenden Bewußtſeins der Aufhebung der Endlichkeit zur Gemeinſchaft mit dem Unendlichen unmittelbar in ſich, das religiöſe Gefühl durchläuft in ihr alle Stadien des Proceſſes, in dem es ſich bewegt, Andacht überhaupt, Furcht und Niedergeſchlagenheit, unendliche Gewißheit der Verſöhnung. Die Meſſe iſt ſo nicht blos nach der Seite ihres tiefen und ergreifenden Gefühlsinhalts, ſondern auch durch den in ihr vorhandenen Fortgang und Fortſchritt, durch die innere Bewegung von einem Momente zum andern, die ſich ſchließlich in die abſolute Beruhigtheit, in das abſolute Erfülltſein des Gemüths vom Verſöhnungsbewußtſein auflöst, durchaus muſikaliſch; ſie bietet der Tonkunſt den trefflichſten Anlaß zur Aufbietung aller melodiſchen, harmoniſchen, rhythmiſchen Mittel, die ihr zu Gebote ſtehen; ſie kann den ruhigern, die Unterſchiede und Gegenſätze weniger zur Entfaltung bringenden einfach harmoniſchmelodiſchen Typus, ebenſo aber zugleich mit Hülfe des Rhythmus auch eine bewegtere, reicher entwickelte Haltung annehmen, indem im erſten Falle die paſſivere Gefühlshingabe, im zweiten eine activere Form der Religioſität zu Grund liegt, welche ſowohl von der Entzweiung des Endlichen mit dem Unendlichen als von der Vollkommenheit der Verſöhnung zwiſchen beiden und der Höhe, auf welche durch ſie das Subject geſtellt iſt, ein energiſcheres, ſchärferes und lebendigeres Bewußtſein hat. In der Meſſe, weil ſie den tiefſten und den ergreifendſten Gefühlsinhalt hat, erreicht die Vocalmuſik ihre Vollendung ſowohl nach der Seite reiner Idealität als rückſichtlich innerer ſubjectiver Bewegtheit; beide Elemente, (allgemein künſtleriſche) Idealität und (ſpezifiſch muſikaliſche) Bewegtheit, treten hier im Großen zuſammen, wie beim wirklich ausdrucksvollen Kunſtliede im Kleinen, obwohl gewöhnlich unter Vorherrſchen des einen oder andern Elementes. Auf dieſem Unterſchiede beruht auch die Anwendung oder Nichtanwendung der Inſtrumentalmuſik; ſie fehlt mit Recht, wenn die Meſſe eine rein idealiſche, hingebende Gefühlsmuſik iſt, ſie iſt aber nothwendig, wenn die ſubjectivactivere Frömmigkeitsform ſich in ihr ausſprechen ſoll, und ſie iſt auch für eine paſſivere Religioſität nicht überall entbehrlich, weil auch ſie neben jener reinen Idealität auch ſtärkere Färbungen des Ausdrucks ihrer Andachtsgefühle bedarf. Feſthalten läßt ſich, wie Thatſachen zeigen, der Ausſchluß der Inſtrumentation auf die Dauer niemals; die idealiſche Vocalmuſik kann nur die Eine Seite der Kirchenmuſik bilden, nie die ganze, das Bedürfniß nach concreterer Tonfülle und Tonmalerei macht ſich z. B. bei der Form des Requiems wegen der hier ſtattfindenden nachdrucksvollern Vergegenſtändlichung der ethiſchen Beziehungen zwiſchen dem Endlichen und Unendlichen unabweisbar geltend, und auch im ſonſtigen Cultus verlangt es ſeine Berückſichtigung, da die Form der abſoluten Idealität nur unter

besondern Verhältnissen, bei besonders ernster Feierlichkeit die passende ist und bei steter Wiederholung auch einförmig und ermüdend würde.

Mit der religiösen Musik, auf deren weitere historisch gegebene Formen (Antiphonien, Litaneien, Lamentationen u. s. w.) der Schluß des §. der Vollständigkeit wegen kurz hinweist, hat die Vocalmusik quantitativ und qualitativ ihre höchste Höhe erreicht; eine ihr verwandte „ethische Musik" (vgl. S. 1003) würde, weil sie doch weniger transscendent wäre, der Instrumentalmusik mehr Umfang einräumen und daher in die dritte Hauptgattung gehören, unter welche Oratorium und Oper fallen; wir gehen daher zunächst über zur Instrumentalmusik.

β. Die Instrumentalmusik.

§. 805.

Die Körperwelt bietet der Musik eine Reihe von Organen an, welche der menschlichen Stimme in Bezug auf Weichheit, Innigkeit, Rundung des Tones nachstehen, aber sie, alle zusammengenommen, übertreffen nicht nur durch größere Freiheit der Handhabung, durch raschere Beweglichkeit, sondern auch in Bezug auf Umfang, Kraft, Intensität, Dehnbarkeit des Tons, sowie durch eine den verschiedenen Stimmungskreisen und Stylarten entsprechende Mannigfaltigkeit der Klangfarben. Am nächsten stehen in letzterer Rücksicht der Menschenstimme die Blasinstrumente, am fernsten diejenigen Saiteninstrumente, denen der Ton durch Anschlagen oder Reißen entlockt wird, wiederum weniger fern die Streichinstrumente, in denen der Begriff des „Instruments" als eines allen künstlerischen Zwecken dienenden, vollkommen fügsamen Organes sich am vollständigsten realisirt. Durch Construction und Klangfarbe stehen die verschiedenen Gattungen und Arten der Instrumente zugleich in spezifischen Beziehungen zu den Hauptelementen der Musik, zu Melodie, Harmonie und Rhythmus.

Von dem Wesen der Menschenstimme (das gerade durch seinen Contrast zu dem der Instrumente klar in's Licht gesetzt und daher erst hier spezieller besprochen wird) gilt in Vergleich mit den äußern Musikorganen Dasselbe, was in §. 794 ff. von der Vocalmusik überhaupt gesagt wurde. Sie ist das singende, die Empfindung direct ausströmende, die Bewegungen des Innern in allen Graden, Stufen, Wechseln, Nüancen mit vollster Unmittelbarkeit und Wahrheit wiedergebende, bei aller Kraft weich-innig dem Gefühl sich anschmiegende Organ, das zugleich durch die eigenthümliche Rundung und Klarheit seines Tones, welcher das eigentlich Scharfe, Spitze, Dünne,

Dumpfe fern bleibt, das unmittelbare Abbild der ganz und voll von einer Empfindung ergriffenen und sie rückhaltslos, offen und frei in harmonischem Schmelz ausströmenden Seele darstellt; nur ist sie andrerseits rücksichtlich des Umfangs, der Tonstärke, der leichtern und feinern Beweglichkeit auch wiederum beschränkt und gebunden durch die natürliche Organisation und zudem trotz der Mannigfaltigkeit des Klanges der verschiedenen Stimmlagen und der individuellen Stimmeigenthümlichkeiten zu sehr stets sich selbst gleich, zu einartig, als daß sie das alleinige Musikorgan bilden könnte; die Stimme ist das einer großen Kraft, bis zu einem gewissen Grad einer intensiven Schärfung sowie einer lebendigen Volubilität und eines mannigfach charakteristischen Ausdrucks wohl fähige, im Ganzen aber doch einfache und „einfach schöne" unter den Musikorganen. Merkwürdig ist es nun, wie die Instrumente die Eigenthümlichkeit der Menschenstimme quantitativ und qualitativ theils weiter führen, theils ergänzen. Sie thun zu ihr nicht blos hinzu, was ihr fehlt in Bezug auf frei figurirende Beweglichkeit, Umfang, Stärke, Gewalt, elastische, scharf einschneidende Intensität, langes, energisch gedrungenes, dehnendes, an- und abschwellendes Aushalten des Tones, sondern sie bringen auch eine Mannigfaltigkeit von Klangfarben herbei, deren jede ihre eigene Bedeutung hat und die ebenso ganz oder theilweise zusammengenommen zu den verschiedenartigsten und wirksamsten Combinationen Gelegenheit geben. Diese Klangfarben sind in den verschiedenen Eigenschaften der Menschenstimme bereits auch wie im Keime vorgebildet; aber sie treten erst in den Instrumenten ganz heraus, und zwar dieß so, daß die eine Art derselben der Stimme noch näher steht, nur sie selbst zu reproduciren scheint, eine zweite dagegen sich entschieden von ihr entfernt, eine dritte endlich, in welcher die Instrumentalmusik ihre höchste Vollendung erreicht, ihr des Gegensatzes gegen sie ungeachtet sich wiederum wesentlich annähert. — Die Betrachtung der musikalischen Instrumente, zu der wir hiemit übergehen, führt namentlich auf das Ergebniß, daß nicht nur ihrer Gliederung in Hauptgattungen die einfachen Unterschiede des Subjectiven, Objectiven, Subjectivobjectiven zu Grund liegen, sondern auch die Unterarten der verschiedenen Klassen, in bemerkenswerther Uebereinstimmung, nach den verschiedenen Verhältnissen des Subjectiven und Objectiven sich bestimmen; es ist eine Systematik contrastirender Wechselergänzung und verwandtschaftlicher Analogie in dieser scheinbar ganz zufällig zusammengewürfelten Instrumentenwelt, welche beinahe überrascht, da sie sich ganz ungesucht aufdrängt.

1. Die erste der im §. angegebenen drei Hauptgattungen bilden die Blasinstrumente. In ihnen ist, wie in der Stimme, der Ton ein Hauch, der direct aus dem Innern kommt, und darum sind sie ihr noch auf's Engste verwandt; sie setzen, ähnlich wie das Stimmorgan, eine in festem, und zwar cylindrischem Raume, jedoch nicht zu schmal und eng ein-

geſchloſſene, aus ihm (in der Regel) frei herausſchwingende Luftſäule in Bewegung, und ſie haben daher wie jenes den runden, vollen, hellen, weichern Ton, wie er ſowohl der Conſtruction des Inſtruments als der Natur des Elements (der Luftſäule) entſpricht; ſie ſchallen und hallen einerſeits nicht dermaaßen frei wie Schlag- und Reißinſtrumente, ſie „tönen" andrerſeits nicht ſo gebunden und gedämpft wie die Streichorgane, ſondern ſie „klingen" geſchloſſen und hell zugleich. Dieß Alles jedoch wiederum mit mannigfaltigſten Unterſchieden, indem namentlich die Rohrblasorgane von den Blechinſtrumenten ſich ſehr weſentlich unterſcheiden. Haucht die Menſchenſtimme in der Regel einfach ihre Töne aus, ſo thun am ähnlichſten Daſſelbe die Pfeife und die Flöte. Ein Luftſtrom wird in den geradlinig geformten, feſt mit Holz oder Metall umſchloſſenen, meiſt runden, weitern oder engern, aber nie ſo ſehr, daß ein eigentlich acuter Ton entſtände, ſchmalen Raum einfach hineingehaucht und ſtrömt aus ihm frei wieder aus; ſo entſteht ein immer geſchloſſener und gerundeter, in der Tiefe allerdings dumpferer, in der Höhe allerdings ſchärferer, aber weſentlich doch einfach heller, mühelos weicher, ſpannungsfreier, milder Ton, nicht eben ſehr ſcharf, intenſiv, charakter- und bedeutungsvoll, ſondern im Verhältniß zu andern weniger beſagend (daher das Cherubini zugeſchriebene Wort, daß etwas noch ennuyirender ſei als Eine Flöte, nämlich zwei), aber lieblich, zart, rührend, elegiſch, ideal durch ihre gleichſam unkörperliche Weichheit; „unſer Geiſt", läßt der Dichter ſie ſagen, „iſt himmelblau, führt Dich in die blaue Ferne, zarte Klänge locken Dich im Gemiſch von andern Tönen, lieblich ſprechen wir hinein, wenn die andern munter ſingen, deuten blaue Berge, Wolken, lieben Himmel ſanft Dir an, wie der letzte leiſe Grund hinter grünen friſchen Bäumen"; weniger direct gilt dieß Alles von der unfeinern Pfeife, von dem luſtig ſchrillenden Piccolo, aber es findet auch auf ſie ſeine Anwendung, auch ſie haben das Helle und auch das Weiche der ungehemmt ſingenden Menſchenſtimme. — Die Einſeitigkeit der Flöte, die an's Charakterloſe ſtreifende Rundung und Weichheit, verlangt einen Gegenſatz; neben dem Idealen und einfach Gefälligen muß auch das Subjective, das Charakteriſtiſche, Ausdrucksreiche, Scharfe, Naturaliſtiſche vertreten ſein; dieß bietet ſich dar in der Oboe. In ihr iſt die Erzeugung und Qualität des Tones eine ganz andere; der Luftſtrom muß durch ein zuſammengepreßt vibrirendes Mundſtück hindurch; damit wird ihm das Runde, Flüſſige, Ruhige des Flötenklanges genommen, er wird gepreßt und zitternd und erhält zugleich den Charakter eines theils materiell getrübtern, theils dünnern und ſpitzern Tones, vergleichbar einem durch die einander genäherten Lippen mehr hervorgeblaſenen, herausgedrückten als frei herausgehauchten und durch dieſe Beengung des Luftſtromes der idealen Klanghelligkeit ſchon ziemlich beraubten, näſelnd gewordenen Tones. Die Oboe „klingt" auch noch, aber nicht mehr

mit der gesangverwandten Unmittelbarkeit der Flöte, sondern mit einem erheblichen Zusatz von näselnder Bedecktheit und einschneidender Schärfe, sie ist in der Tiefe kräftig, hart, schnarrend, schreiend, in der Höhe Dasselbe, nur dünner und spitzer und daher hier auch neckisch, humoristisch, in den mittlern Lagen allerdings von zarter und feiner Eindringlichkeit, indem hier der Ton sich doch erweicht und erhellt und dabei durch die deßungeachtet bleibende Schärfe und Bedecktheit eine ganz eigenthümliche, schmelzende, auflösende, schmeichelnde, geheim ergreifende, gemütherregende Farbe gewinnt; „ungewiß schreit' ich voran, Seele, willst Du mit mir geh'n? auf, betritt die dunkle Bahn, wundervolles Land zu seh'n: Licht zieht freundlich uns voran, und es folgt auf grünen Matten hinter uns der braune Schatten." Die Leidenschaft, die Liebe, die bange Erwartung, die tiefe Sehnsucht, der wehthuende Schmerz, die herzzerreißende Klage sprechen aus diesem allerdings am meisten charakteristischen und ausdrucksreichen unter den der Menschenstimme näher verwandten Instrumenten. Sofern die Oboe aber doch unter diesen bereits von der Menschenstimme am weitesten abliegt, ist es bezeichnend, daß sie mit den die Töne ebenso verdünnenden als dämpfend bindenden Streichinstrumenten eine unverkennbare Verwandtschaft hat; sie steht zur Flöte in einem analogen Verhältniß, wie die Violine zur Stimme. Einen ähnlichen bedeckten und gedämpften, aber dabei vollern, weichern Ton zeigt das Fagott, für das Weh- und Schwermüthige, ebenso aber durch seine wie Gutmüthigkeit sich ausnehmende Unbeholfenheit und Schwerbeweglichkeit, sowie durch seinen in den meisten Lagen nicht feinen, leicht zur Annäherung an's Grunzen zu bringenden Ton auch für den Humor, sonst namentlich zu intensiver, tondehnender Verstärkung anderer Instrumentalbässe sehr geeignet. Gleichfalls weniger einfach und frei als in die Flöte strömt die Luftmasse in die Clarinette ein; ihr offeneres Mundstück wie ihr sonstiger Bau begünstigt aber doch einen weit vollern, breitern, sozusagen fettern Ton als der der Pfeifen- wie der Oboeninstrumente. Der Luftstrom breitet sich zwar auch hier nur allmälig von dem Mundstück, das mit gepreßterem Hauch angeblasen wird, in die breitere Röhre aus und entspricht hiemit wiederum nicht den einfach hauchenden, sondern den gepreßter sich hervordrängenden Tönen der Menschenstimme, auch er erhält etwas Zitterndes, Bebendes durch den hierauf eingerichteten beweglichen Theil des Mundstücks; aber er ist doch lange nicht so geklemmt, beengt, bedeckt, getrübt wie der Oboenton, er ist runder, heller, voller und freier. Auf dieser vermittelnden Vereinigung des nur weit vollern und fettern Flötentones und des gepreßtern, bebendern Oboentons beruht die Eigenthümlichkeit der Clarinetteninstrumente. Sie stehen am höchsten unter den Rohrblasorganen; zwar weniger silberhelle Klarheit, aber Weichheit, jedoch eine weit gesättigtere, vollere, männlichere und zugleich innerlich bewegtere Weichheit steht ihnen zu Gebot, sie haben

etwas Großartigeres und Bedeutſameres durch den mit kräftiger Beſtimmtheit ſtrahlenförmig ſich expandirenden, intenſivvollen Ton, der daher auch zum kräftig und derb Luſtigen ſich gut eignet, ſie haben etwas wahrhaft Zartes und Inniges ohne Schwäche und ohne das extrem-ſubjective Sentiment der Oboe, ſie haben eine ganz und voll, unabgeſchwächt und doch ungezwungen, nicht zu ſubjectiv drängend und ſpannend ſich gebende Herzlichkeit, ſie entſprechen, wie die Flöte dem leichtern Sopran, graduell und qualitativ dem in ſchöner zarter Fülle ſich ausſprechenden Alt der Menſchenſtimme, auch da, wo ſie (wie Baßclarinette und Baſſethorn) in der Scala noch tiefer hinabgehen, ſie klingen auch hier kräftig weich und rund mit einem heranſchwellenden Ernſt, der ſie in dieſer Lage für das Schreckhafte, Ahnungsvolle ſehr geeignet macht; die Clarinetteninſtrumente können wegen ihres fetten Tons am eheſten zum Naturaliſtiſchen, Niedrigkomiſchen gebraucht oder zum Gemeinen mißbraucht, aber wegen ihrer ſonſtigen Eigenthümlichkeiten zum ſchönſten, reinſten, wahrhafteſten Ausdruck tief bewegter, in unumwundener Aeußerung heraustretender Herzensgefühle verwendet werden. Aus der gegebenen Charakteriſirung geht zugleich hervor, daß die Rohrblasinſtrumente, wie die Stimme, weſentlich melodiſche Organe ſind; ſie können zwar natürlich, wie dieſe, auch harmoniſch wirken, aber ſie haben nicht nur ſo viel Volubilität, um zur Melodie brauchbar, ſondern auch eine ſo ausgeſprochene Rundung, Weichheit, Klarheit, Eindringlichkeit, einen ſolchen Fluß der Töne, um gerade für die Melodie vor Allem geeignet zu ſein, ſie ſind vorzugsweiſe und mehr als alle andern ſubjective Singinſtrumente.

Wenn die Menſchenſtimme hie und da nicht blos Töne aushaucht, herauspreßt und herausdrückt, ſondern auch heftiger in ſich erbebt und mit der ſei es nun tief ergreifenden oder energiſch niederſchmetternden Gewalt dieſes innern Erbebens ſich vernehmen läßt, ſo entſprechen ihr nach dieſer Seite die Blechinſtrumente, nur mit der nähern Beſtimmung, daß ſie dieſes Erbeben auch in einen Ausdruck des unendlich ſanften und doch von innerlichſter Ergriffenheit zeugenden Durchzittertſeins umzuwandeln im Stande ſind. Schmetternde, jubelnde, tief dröhnende, mit ſchwerem Gewicht auffallende Kraft, Fülle und Breite des Klanges, zwar auch nicht vollkommen klar, ſondern in einen Flor des Helldunkels gehüllt, jedoch befreit von dem Gebundenen des Klanges der Rohrinſtrumente, von der fettigen Weichheit der Clarinette, von der ſpitzen Eindringlichkeit der Oboe und damit erhoben zu unſagbarer Idealität und zugleich verbunden mit jener nervös durchzitterten Erregtheit macht das Eigenthümliche dieſer Inſtrumente aus, ſie ſind die ſubjectiv innerlichſten, aber das Subjective am meiſten zu vollem objectivem Heraustreten bringenden Inſtrumente. Von den ſtark zuſammengepreßten Lippen aus voller Bruſt mit intenſiver oder an ſich haltender Kraft, heftig oder ſanft, in die nicht mehr ſtarre, ſondern erregt mit-

vibrirende, lange, gewundene Metallröhre hineingetrieben, in ihr circulirend, sie erbeben machend drängt sich der Luftstrom stark oder mild erschütternd aus ihr hervor, zwar durch das miterregte Material dunkel schattirt, aber voll, metallreich, weithin hallend; das energisch Vibrirende, das dem dürren Holze und der festen Metallröhre nicht abzugewinnen war, wird hier endlich Herr, die Materie wird besiegt, zum Mitklingen genöthigt; der Ton auf höchster Potenz, als seele- und weltdurchzitternde, jetzt mit schmetternder Gewalt, jetzt mit wonnigem Erbeben an die Pforten des Gemüthes pochende Kraft ist endlich da, er tritt an uns heran mit dem erhabenen Schauer des Unendlichen, das Alles vor sich nieder wirft, wie mit der süßen Lust herzergreifender Unwiderstehlichkeit. Sie singen nicht mehr, diese Metalltöne — sie verstehen sich wenigstens nur mit Widerstreben dazu, — sie haben hiefür eben zu viel Metall, zu schweres Gewicht, zu stark schmetternde Kraft, zu sehr in's Weite gehenden Wiederhall, sie gleichen in dieser negativen Beziehung den tiefern Stimmlagen, die auch weniger beweglich sind, sie haben einen Klang, bei dem der Ton schon für sich ein Ganzes und Volles ist, nicht aber erst in formen- und figurenreicher Beweglichkeit wirksam wird, sie eignen sich ebendamit entschieden entweder zu einzelnen kraftvollern Stößen oder zu einfachern Fortgängen, Hebungen, Sprüngen, welche nur Hauptintervalle intoniren mit Uebergehung der Zwischenglieder, oder zu nachdrücklichem Wiederholen und gewichtvollem Aushalten einzelner Klangstufen und Zusammenklänge, nicht aber zu wirklicher Melodie, sie paßten dazu nicht, selbst wenn sie keine von selbst davon abmahnende technische Schwierigkeiten in den Weg legten, sie sind wesentlich ausfüllende Instrumente, sowohl in dem Sinne, daß die Füllung, Verstärkung, Vertiefung, Färbung und Weichheit, welche die Harmonie in die Tonbewegung zu bringen hat, ganz vorzugsweise ihnen zufällt, als auch in dem weitern, daß sie da eintreten, wo noch nicht oder nicht mehr fließend bewegliche Melodie, sondern Anschlagen oder Aushalten einzelner Töne, Tongänge, Accorde beabsichtigt wird. Das bei aller Tonfülle sanfteste und gemüthweichste, das am meisten romantische Blechinstrument ist das Horn, welches ebendarum trotz seines weiten Abstands von der Flöte doch dieselbe Stelle innerhalb seiner Gattung einnimmt wie diese in der ihrigen. Das ganze und volle Wiederklingen der Empfindung im Innern des Gemüths, nicht das Zerfließen in Gefühle, das der Oboe zufällt, sondern das tiefe, unnennbar ergreifende, aber nicht sinnlich schwache Durchbewegtsein von etwas, kurz die ideale Gemüthsbewegung und Gemüthsstimmung, welcher Art sie nun auch im Einzelnen sei, gehört diesem Instrumente an, in welchem zuerst die Instrumentalmusik ein spezifisch ihrem Charakter (S. 987) entsprechendes, die ganze Gemüthsweite, nicht das Einzelgefühl ausdrückendes Organ erhält; wie die Flöte noch mehr stimmenartig das einfache Gefühl des

Herzens in kindlich naiver Weiſe ausſpricht, ſo thut es das Horn mit der tiefern Gemüthsſtimmung in ernſtdurchdrungener, bewegterer, aber allerdings in ähnlich treuherziger Art, weil ſo ganz und gar nichts Zurückhaltendes in ihm, ſondern der ganze, reine, volle Erguß und Aushall des Tones ſein Weſen iſt; ſein Ton trägt eben dieß, daß er aus voller Bruſt kommt, an ſich und iſt eben dadurch ſo ganz eigenthümlich gemüthreicher Natur. Männlicher, heller und zugleich wie die Oboe ſchärfer, ſpitziger, ſubjectiver als das Horn iſt die Trompete; ſie repräſentirt vorzugsweiſe die Kraft, das Siegesgewiſſe, Schwunghafte, Gehobene, Eindringendenergiſche, ſie iſt nicht zunächſt für das Ernſte und Weiche, ſondern für Töne des Muthes und Triumphes, der Freude und Freiheit vorhanden; aber auch ſie hat doch nebendem eine weſentliche Beziehung zum Gemüth, ſie iſt auch ſchmetternd, erbebenmachend, ſie hat auch das romantiſche, in weite Fernen winkende Austönen des Klanges, ſowie ſein offenes Heraus- und Herantreten, und ſie kann daher auch für ruhigere, innigere, nur nicht eben gerade ſentimentale Herzensempfindungen höchſt wirkſam angewendet werden, wie z. B. in dem ſchönen Andante der kleinern C dur-Symphonie Mozart's. Weniger äußerlich ſchmetternd, aber um ſo intenſiver erſchütternd, gehaltener, tiefer, nachdrücklicher, breitern, vollern Klanges iſt die Poſaune; ſie iſt weder ſo empfindſam wie das Horn noch ſo ſubjectiv energiſch wie die Trompete, ſie hat (wie die Clarinetteninſtrumente) einen vermittelnden Charakter, eine das ſubjective Moment weniger durchhören laſſende, zudem hauptſächlich langgezogene Töne begünſtigende Spielart, einen weder ſanft hallenden noch ſcharf ſtoßenden, ſondern wieder etwas mehr gebundenen, ſtraffen, ruhigen, aber gedrungenen mächtigen Klang; durch dieſe an ſich haltende Ruhe im Verein mit ihrer Nachdrücklichkeit und Tonfülle hat ſie eine Hoheit, Pracht, Majeſtät, Feierlichkeit, einen tiefen, ergreifenden Ernſt, der auch in den höhern Lagen bleibt, ſo daß ſie das idealſte und in der Idealität zugleich effectreichſte aller Inſtrumente iſt, das freilich nur da dieſem ſeinem Charakter gemäß wirkt, wo es nicht äußerlich zu bloßem Klangeffect gemißbraucht wird. Jeder Styl und jeder Stimmungskreis hat ein ihm eigenthümlich entſprechendes Inſtrument, aber vergeblich iſt es deßungeachtet, durch das Inſtrument allein einer Tonbewegung einen Ausdruck und Charakter, ſei es nun der Hoheit oder der Kraft oder der wahrhaft gefühlvollen Weichheit verleihen zu wollen; das Inſtrument macht den Ausdruck nur vollſtändig und vollkommen, aber es bleibt unwirkſam, wo der muſikaliſche Gedanke mit dem durch das Inſtrument beabſichtigten Ausdruck im Mißverhältniß oder gar im Widerſpruche ſteht.

2. Die directe Verwandtſchaft mit der Menſchenſtimme trat bei den Blechinſtrumenten bereits entſchieden zurück, ſie greifen über das, was der Stimme möglich iſt, ſchon ſehr weit hinaus, ſie reproduciren ſie nicht mehr,

ſondern ergänzen ſie, obwohl wir auch in ihnen eine gewiſſe Analogie mit ihr nicht verkennen konnten. In ähnlicher Weiſe verhält es ſich nun mit den durch Schlagen oder Reißen in Bewegung geſetzten Saiteninſtrumenten oder den Lautinſtrumenten. Bei ihnen iſt der Ton ganz und gar nicht mehr ein Hauch und nicht mehr ein innerhalb des Hauches beſchloſſener, mit ihm entſtehender, dauernder und vergehender Klang, ſondern er iſt Product eines mehr oder weniger intenſiven Druckes und Stoßes und ein nach demſelben frei forttönender, in's Weite ſich verlierender Laut, wie ſchon bei den Blechinſtrumenten dieſes vom Inſtrument ſich mehr entbindende Klingen und Hallen als ſpezifiſche Eigenthümlichkeit hervortritt. Stoß und ſchneller Druck, Laut ſtehen auch der Stimme zu Gebot, aber nicht (ſelbſt in eingeſchloſſenem Raume nicht) dieſes gleichweithingehende ſelbſtändige Forthallen, dieſes ſich rings nach allen Seiten Verbreiten, dieſes Nachtönen des in keine (Mund-) Höhle und Röhre eingeſchloſſenen, ſondern in freiem Raum erzeugten, blos in einer reſonirenden Baſis gefangenen, concentrirten und verſtärkten, keineswegs aber in ihr zurückgehaltenen Tones. Stoß oder Schlag und Riß auf der einen, freies Vibriren und Verhallen auf der andern Seite macht die Eigenthümlichkeit dieſer Inſtrumente aus, die natürlich auch dann nicht aufgehoben wird, wenn durch angebrachte Dämpfer das Fortvibriren auf möglichſt kurze Zeit beſchränkt wird, wie beim Clavier, wo die allerdings (in den Körper des ganzen Inſtruments) ſchon wieder mehr eingeſchloſſenen Töne ohne ſolche Vorrichtungen ſich unter einander vermiſchen würden. Beide Merkmale, die ſtoßweiſe Entſtehung und das freie Verhallen nach allen Seiten hin widerſprechen einander in gewiſſer Beziehung, ergänzen ſich aber auch wieder. Durch die ſtoßweiſe Entſtehung ſind die Töne ſelbſt eigentlich blos Stöße, augenblicklich entſtehende und ebenſo augenblicklich wieder aufgehobene „Laute," ſofern nur im Augenblick des Stoßes und Riſſes ſelbſt die Straffheit der Saite, welche ſie haben muß, um ſchnell vibriren zu können, entſchieden überwunden, ein diſtincter Klang hervorgebracht wird; das was nachher von dieſem Laute noch forttönt, iſt kein diſtincter Klang mehr, wie z. B. ein ausgehaltener Hornton, ſondern ein weit weniger beſtimmtes und zudem mit der ſtetigen Abnahme der Weiten der Schwingungen ſelbſt jeden Moment ſchwächer werdendes Tönen, und ſo ſcheinen denn dieſe Saiteninſtrumente weſentlich Inſtrumente des kurzen, diſtincten, articulirten Lautes und eben nur auf dieſen und was mit ihm ſich erreichen läßt angewieſen zu ſein. Verhielte es ſich wirklich ausſchließlich ſo, dann wäre dieſes Forttönen blos ein ſtörendes, der Diſtinctheit der Laute feindliches Element, das man um jeden Preis ganz zu beſeitigen ſuchen müßte. In der That, der wohlthuende Eindruck eines aus ziemlicher Ferne gehörten Clavierſpiels, beruht er nicht darauf, daß wir, da die Laute rein, ohne alle Spur von mitſummenden

Nebentönen und ſomit in voller gefälliger Klarheit zu hören bekommen? Allein genauer betrachtet gilt dieß doch nur von den ſchnell nach einander geſpielten Tönen; bei langſamerer Bewegung iſt ein längeres, nicht zu raſch verklingendes Forttönen unentbehrlich und verleiht dem Ganzen doch erſt neben der Diſtinctheit, die für ſich allein zu ſpitz, klanglos und hart wäre, auch die Weichheit, die engere und fließendere Verbindung der Töne. Freilich iſt es nicht eine ſo enge Verbindung, wie andere zum gleichförmigen Aushalten und ſtetigen Ineinanderüberführen der Töne geeignete Inſtrumente ſie haben, ſondern eine Verbindung, die dadurch immer eine loſere iſt, daß der vorangehende Ton mehr oder weniger merklich bereits im Abſchwellen begriffen iſt, wenn der nächſtfolgende eintritt; aber dieſe Art von Verbindung iſt hier, bei dieſen nur Laute erzeugenden Inſtrumenten eben die rechte, ſie gibt ihnen die Zartheit zurück, die ſie durch das Stoßweiſetönen verlieren, ſie ſchiebt zwiſchen die jedesmaligen Stöße oder zwiſchen die mit den Stößen hervortretenden ſchlechthin diſtincten Laute Momente des Verklingens, der Erweichung der Härte des Stoßes, des gleichſam Immateriellerwerdens des Klanges hinein. Der oben angeführte ſchöne Eindruck eines in der Ferne gehörten Claviers mag nebenbei auch dieß zu ſeiner Urſache haben, daß wir die Töne weniger deutlich als Stöße, ſondern ätheriſcher, ſchwebender, als weiche, leichte Klänge vernehmen; ſo iſt es aber auch ſonſt bei allen Inſtrumenten dieſer Klaſſe, bei denen durch gehörige Reſonanz für das Forttönen geſorgt iſt; der harten Diſtinctheit des Stoßes, des Riſſes, der „Arſis" (vgl. S. 904) tritt bei ihnen ſogleich die Weichheit des nach dem Stoß durchaus frei, leicht, ſchwebend gewordenen und in dieſem Forttönen immer mehr *verſchwebenden* Klanges entgegen oder vielmehr theils mildernd, theils contraſtirend gegenüber, und damit haben nun dieſe Inſtrumente eine ganz ſpezifiſche Eigenthümlichkeit; ſie ſind hart, ſtark, ſcharf, klar intonirend und weich austönend, verklingend zumal, ſie ſind glockenhell und romantiſch in's Weite verſchwimmend, kräftig und zart zugleich. Und ebendeßwegen, weil ſie neben dem Diſtinctmarkirenden auch das zart Verſchwimmende haben, ſchließen ſie auch das Forttönen ſchon angeſchlagener Klänge nicht aus, ſondern verwenden es zu eigenthümlicher Wirkung, ſie umgeben durch dieſes ſich immer neu erzeugende Forttönen älterer Klänge die diſtincte Tonbewegung mit Schallwellen, in denen nichts Einzelnes mehr ſich unterſcheiden läßt, gleichſam mit einer duftig wehenden, das Ganze einhüllenden und doch durchſichtigen, lichten Schallatmoſphäre, die ſowohl den Eindruck der Fülle als der Verſchmelzung, den Eindruck einer unbeſtimmt gewordenen und doch nach dieſen beiden Seiten hin noch wirkſamen Harmonie hervorbringt. Alle dieſe Eigenthümlichkeiten reflectiren ſich nun in den verſchiedenen Arten der Saiteninſtrumente mit mehrfachen Modificationen.

Die *Schlagſaiteninſtrumente*, Lyra mit Plectrum, Hackbrett und

beſonders Clavier, haben eine mildere, weniger hart und ſcharf articulirte Intonation, auch ein weniger volles Nachklingen, ſie ſind hiemit einerſeits weicher und heller, runderen Klanges, andrerſeits weniger hallend, weniger romantiſch, nüchterner und ruhiger, ſie entſprechen innerhalb ihrer Art wiederum der Flöte. Um dieſer größern Milde und Einfachheit willen ſind ſie weniger charakteriſtiſch und ausdrucksvoll, aber um ſo univerſeller, objectiver, wozu auch ihre leichtere Handhabung mitwirkt, und ſo iſt denn gerade das Clavier durch die Natur der Sache das Univerſalinſtrument geworden, das von allen andern Muſikorganen etwas an ſich hat und ſie gewiſſermaaßen erſetzen kann, weil es neben der ſcharfen Lautarticulation doch des Weichen, Gefälligen, Sanften fähig iſt. Nicht ſo iſt es bei den Saiteninſtrumenten, denen der Ton durch Reißen entlockt wird. Zunächſt treten uns hier, in ähnlicher Antitheſe zu den Schlagſaiteninſtrumenten, wie Oboe zur Flöte, Trompete zum Horne, entgegen die eigentlichen Lautinſtrumente, die Reißinſtrumente mit ſtark widerſtehenden und dünn lautenden Saiten (namentlich Metallſaiten), Cither, Guitarre, Mandoline u. ſ. w. Sie articuliren außerordentlich ſcharf, haben nach oben zu feine, ſpitze, unendlich diſtincte, nach unten harte, kräftig ſtoßende Töne, aber wenig Nachhall, ſie ſind eindringlich, aber das Weiche, Warme der Stimme und der Blasinſtrumente fehlt, ſo lebendig ſie auch beſonders durch ſchnelles Hingleiten auf Accordtönen (Arpeggiren) auf Phantaſie und Gemüth wirken können. Die Harfe dagegen hat durch ihren Bau und durch Material und Spannung ihrer Darmſaiten wieder einen nicht blos ſcharf articulirten, kräftigen, ſondern auch einen weichern, vollern, frei, warm, romantiſch nach allen Seiten hallenden Ton, der „Laut" wird hier wieder zugleich „Klang," der in den untern Tönen großartig breit, in den mittlern gewichtvoll und anmuthig zugleich, in den obern mit ſanfter Zartheit ſich vernehmen läßt. Die Harfe hat unter den Lautinſtrumenten dieſelbe Stellung wie die Clarinetteninſtrumente und Poſaunen innerhalb ihrer Gattungen, ſie iſt erhaben, prächtig, ſeelenvoll, herzlich, innig, zugleich aber als ſcharf und leicht articulirendes, gleichſam punktirendes Lautorgan beweglich, munter, ſelbſt ſpielend und neckiſch, ſie iſt ein Inſtrument, das lange mit Unrecht zurücktreten mußte und das durch das idealiſche Verhallen ſeiner Töne namentlich religiöſer und ähnlicher Muſik erſt die wahrhaft feierlich, feſtlich bewegte Weihe gibt, ſoweit dieſelbe durch inſtrumentale Begleitung erzielt werden ſoll. Indeß Eine Eigenſchaft hat eben doch auch die Harfe mit allen Lautinſtrumenten gemein: die höhere Ruhe, die tiefere Intenſität des dehnbaren Tones und die engere Verbindung und Verſchmelzung der Töne unter einander fehlt, es iſt auf dieſen Inſtrumenten kein directer Aushauch des Innern, kein energiſches und tiefbewegtes Sichergießen, kein völliges Hineintreten der Empfindung in das Organ, keine Vermählung des Gefühls mit ihm mög-

lich, weil die Töne nicht Stand halten, nicht an- und abgeſchwellt, nicht mit der Continuität in einander übergeführt werden können, die ebenſo reizend als für den Ausdruck des Gefühls, wo es in ungehemmtem Fluſſe ſich bewegt, ſchlechthin unentbehrlich iſt; die wahre Tiefe, die ſinnige Innigkeit iſt allen dieſen Lautinſtrumenten unerreichbar, weil ſie weder das Hervorquellen einer Erregung aus dem Innerſten noch eben das ruhigſinnige Verweilen bei einem Gefühlsinhalt mit ihren leichten und ſchnell entfliehenden Tönen darzuſtellen im Stande ſind, und ſie erſcheinen daher ausſchließlich oder zu viel gebraucht allerdings oberflächlich, klingelnd und klimpernd; ganze und volle Muſik iſt nicht in ihnen, ihre Töne ſind Klänge, die der Materie nur durch momentane Berührung entlockt ſind, nicht aber durch beharrliches Hineinwirken (Blaſen, Drücken) in ſie abgewonnen werden, ſie ſind allerdings romantiſch durch dieſe ihre Eigenſchaft als flüchtiger „Berührungstöne" und ergreifend durch ihr eben hiemit gegebenes Verhallen, aber Metall, Gewicht, Energie haben ſie nicht und können ſie nur annäherungsweiſe durch reiche Harmonie erreichen, wie dieß z. B. beim Clavier der Fall iſt, ſie ſind ſchließlich doch blos das leichte Geſchütz in der Heeresmaſſe des Orcheſters, ſie tönen am beſten zu Romanzen, Balladen, Ständchen, und ſie ſind, auch wenn ſie ſich wie die Harfe zu höherer Feierlichkeit erheben, in ihrer äſthetiſchen Wirkung eben nur den Blumenkränzen zu vergleichen, deren ſaftige Farbenpracht zum feſtlichen Schmuck nothwendig gehört und ihn eben feſtlich macht, obwohl ſie für ſich allein nur ein flüchtiges Entzücktwerden durch den reichen und zarten Reiz der Pflanzenſchönheit, nicht aber ein tieferes äſthetiſches Intereſſe zu erregen vermögen.

3. Das den Blasinſtrumenten verſagte Scharfarticulirte, unendlich Zarte, Feine, Duftige der Lautinſtrumente wird erhalten, aber zugleich mit der tiefinnerlichen Energie und Intenſität, mit der Flüſſigkeit und Wärme des Tones, die den Blasinſtrumenten theils mit der Stimme gemeinſam, theils in erhöhtem Maaße ihnen allein eigen iſt, wiederum vermählt in den Streichinſtrumenten, der größten muſikaliſchtechniſchen Erfindung, die je gemacht worden iſt. Sie ſind reine Kunſtwerke, während die übrigen nur veredelte, vergrößerte, verwandelte Naturinſtrumente (Rohre, Kuhhörner, Muſcheln, Sehnen) ſind; die Application des Bogens auf die Saite mußte erſt gefunden werden, mit dem Bogen hat die Muſik weit mehr als mit dem weniger beſagenden Plectrum oder Clavierhämmerchen den Zauberſtab in die Hand genommen, durch den ſie in vollſter künſtleriſcher Freiheit der Materie nach Belieben die verſchiedenſten Töne und Klangfarben entlocken kann, welcher ſie zu ſprechendem Ausdruck der Empfindung bedarf. Die Freiheit des Künſtlers, ſeine Emancipation vom Organe begann zwar ſchon in den Lautinſtrumenten; während die geblaſene Muſik derſelbe Aushauch iſt wie die geſungene, ſo daß hier der Inſtrumentiſt mit ſeinem Organe

ganz verwachſen und in ähnlicher Weiſe von ihm abhängig iſt wie von der Stimme, ſtehen der Kitharist und Clavicembalist bereits frei über demſelben; aber dieſe Freiheit war hier erkauft durch eine zu groß werdende Trennung zwiſchen dem Subject und Object, zwiſchen dem Künſtler und dem Organe, der Künſtler konnte in das Organ nicht Alles hineinlegen, was er fühlte, das Organ blieb zu objectiv, zu ſpröde und kalt, es duldete ſeine Griffe und Riſſe, aber es antwortete ihm nur in gebrochenen Lauten, die, wenn ſie auch ſchön und prachtvoll in's Weite hallten, doch dem warmen Leben des Gemüths ſo wenig entſprachen, als in der Vocalmuſik die gebrochene Sylbenrecitation es vermochte. Durch den Bogen ſoll es nun hiemit anders werden, durch ihn bekommt der Künſtler das widerſtrebende Organ ganz in ſeine Gewalt, aber allerdings dadurch, daß er auch ſelbſt weniger gewaltſam verfährt, es nicht mehr martert durch Schläge, Riſſe und Kniffe — außer etwa hie und da zur Abwechslung, um das Inſtrument auch ſeine Fähigkeit, als Lautinſtrument zu wirken (im pizzicato), erproben zu laſſen, — ſondern ſich dazu verſteht, es blos zu ſtreichen mit dem zart und weich ſich anfühlenden Medium des elaſtiſch-ſtraffen, glatten Haarbündels, der die Saite mit ihrer rauhern Oberfläche durch ſein Auf- undabziehen an ihr in fein vibrirende Bewegung verſetzt, ſie electriſirt, Funken ihr entlockt, ohne ſie unſanft hinundherzuſtoßen, wie der fühlloſe Hammer des Clavierſchlägers und der unbarmherzige Finger des Harfners es zu thun gewohnt ſind. Die Poeſie der äußern Erſcheinung iſt damit freilich weg, der freie, feierliche Anſtand des kitharischen Apoll weicht der banauſiſchen Handarbeit des jetzt bedächtigſt hinundherfahrenden, jetzt eifrigſt fuchtelnden Violiniſten, welche ſeine Haltung kaum minder verunſtaltet als das Flötenſpiel die jungfräulichen Geſichtszüge der Göttin Athena und nur wenn er zum Contrabaſſe greift ihm wiederum beſſer anſteht durch den gewaltigen Kampf mit dem brummenden Ungeheuer, das er mit ganzer Leibeskraft anfaſſen und angreifen muß, um es zum Stehen und Reden zu bringen. Aber aus dem proſaiſchen Apparat entſpringt um ſo reicher die Quelle einer ebenſo zarten als gewaltigen und großartigen Poeſie des Tones; denn er ermöglicht es dem Künſtler, ſeinem Inſtrumente Alles abzugewinnen, was ein einzelnes muſikaliſches Organ überhaupt leiſten kann. Qualitativ nämlich geſtattet der Gebrauch des Bogens ſowohl die ſchärfſten, ſpitzeſten als die langgezogenſten, gedehnteſten Töne in ganz gleicher Vollkommenheit hervorzubringen und zudem die einzelnen auf einander folgenden Töne ſo eng zu verbinden, zu „ſchleifen," wie dieß auf keinem andern Inſtrument möglich iſt. Der Bogen ſtreicht ſchnell an und gleitet ebenſo ſchnell wieder ab, damit erhalten wir die momentanſten, feinſten oder auch ſtechendſten Laute; er bleibt liegen, geht nur langſam auf und ab, dadurch haben wir die Töne in unſrer Gewalt, der Zug des Armes hält länger aus als der

des Athems, und ſo können wir beliebig dehnen, beliebig unter einen Bogenzug eine größere oder kleinere Zahl von in einander geſchleiften Einzeltönen ſubſumiren; wie auf jenem raſchen und ſpitzen Abſetzen die Schärfe und Klarheit des Inſtruments beruht, ſo auf dieſem Aushalten und Schleifen ſeine Fähigkeit, ebenſo großartig gedehnt und ruhig als mit anmuthsvollſtem, ſchmelzendſtem, ausdrucksreichſtem Fluß, mit jener Stetigkeit der Tonverknüpfung zu wirken, die wir ſchon mehrfach als Hauptbedingung der muſikaliſchen Schönheit erkannten. Quantitativ und dynamiſch ſind die Vortheile der Bogenführung gleich groß; das Spiel der Streichinſtrumente iſt das allein ganz gelenkige, von mechaniſchen Schwierigkeiten ganz befreite, ſoweit dieß überhaupt erreichbar iſt. Nicht nur das ſchnelle Herumgreifen und Herumſpringen in den mannigfaltigſten Intervallen, das beliebig raſche Aufundabgehen in der Leiter, ſondern namentlich das in außerordentlicher Schnelligkeit wiederholte Anſtreichen eines Tones oder abwechſelnd zweier Töne, ein Hauptmittel zur Energie der Tonbewegung, ſteht den Streichinſtrumenten zu; ſie ſind in dieſer Beziehung die ſpezifiſch rhythmiſchen Inſtrumente, und, ſofern ſie ebenſo alle Mittel zum Vortrag jeder Art von Melodie, namentlich der künſtlichern und verſchlungenern Melodieweiſen haben, auch die ſpezifiſch „melodiöſen," figurirenden Inſtrumente, wogegen Flöte und Genoſſen mehr einfach „melodiſche" Organe ſind. Die Bogenführung geſtattet ferner die größten Contraſte und das feinſte ausdrucksvollſte An- und Abſchwellen zwiſchen Forte und Piano, ſie geſtattet kräftiges, abſolut energiſches Stoßen und Reißen, intenſivſte Erhöhung der Spannkraft des Tones ebenſogut, wie einen durchaus leichten, getragenen Vortrag, bei welchem aller Druck auf das Inſtrument ſo unhörbar wird, daß das Inſtrument ſelbſt frei zu reden, der Ton des materiellen Elementes, das er von dem Druck her an ſich hat, ganz entbunden in reiner zarteſter Idealität dahinzuſchweben ſcheint; die Streichinſtrumente ſind nicht ſchon an ſich ſpezifiſch ausdrucksreich, wie die Blechinſtrumente, aber ſie werden es unter der Hand des Menſchen, und ſie gewähren die Möglichkeit zu einer weit mannigfaltigern Nüancirung des Ausdrucks, als jene ſie zulaſſen. Durch alle dieſe Eigenſchaften ſind ſie die vollkommenſte Verwirklichung des Weſens der Inſtrumentalmuſik in ihrem Unterſchiede von der Vocalmuſik, ſie haben ganz die ſubjective Freiheit und am meiſten die objectivmannigfaltige Geſtaltungsfähigkeit, welche die erſtere von der letztern unterſcheidet. Durch ihre Diſtinctheit, Feinheit und Volubilität ſowie durch ihre Spannkraft und gedrungene Energie ſtehen ſie ebenſo den übrigen Inſtrumenten gegenüber als diejenigen Organe, welche vorzugsweiſe ſowohl die Stimmführung als die dirigirende Baſis der Harmonie zu übernehmen, ſowohl die äußerſte bewegliche Spitze als den ſubſtantiellen Kern des Orcheſters zu bilden und damit zugleich den Eindruck des zu ſubjectiv Weichen, Schmelzenden oder

anderntheils des einseitig Klangvollen und Breiten von ihm abzuwehren haben, der durch das Vorherrschen der verschiedenen Gattungen von Blasinstrumenten entstehen würde. Auch innerhalb ihrer selbst besitzen sie eine sehr ausgesprochene Mannigfaltigkeit von Charaktereigenthümlichkeiten, durch welche sie vom übrigen Orchester gleichfalls als eigene, weit selbständigere Instrumentalgattung sich unterscheiden. In der Violine sind die Eigenschaften der Streichorgane überhaupt am vollständigsten vereinigt, obwohl wegen der höhern Lage unter Vorherrschen des Scharfen und Spitzen, wie des Leichten und Beweglichen, des Weichen und Flüssigen, sowie mit einem Charakter größerer Helligkeit, der eben mit der Höhe und mit der Leichtigkeit dieses kurz- und dünnsaitigen Instruments gegeben ist. In der Viola wird, ähnlich wie bei den der Altregion angehörigen Blasinstrumenten, der Ton wie der Bau des Instruments schon schwerer, härter, weniger dünn und hell, auch bei sanftem Anstreichen kräftiger und gewichtiger, daher sie zur Violine durch alles dieses höchst reizend und ausdrucksvoll contrastiren kann. Bei dem Violoncell ist Haupteigenthümlichkeit das völlige Aufhören der Helligkeit des Tones, seine völlige Bedecktheit; dieselbe schließt zwar eine bei starkem Anstreichen sich ergebende klangvollere Resonanz gar nicht aus, aber sie herrscht durchaus vor, sie gibt dem Instrument in höhern Lagen etwas fein Näselndes und damit etwas theils Liebliches, theils Humoristisches (das eben in dem Verdeckten, Zurückhaltenden, in dem sich gleichsam Versteckthalten des Tones liegt), in den mittlern und tiefern Lagen dagegen etwas gedämpft Ernstes, welches im Verein mit der immer auch vorhandenen ungemeinen Elasticität und Biegsamkeit des Tones auf dem Violoncell vorzugsweise das gemessen und doch sanft Intensive der Streichorgane hervortreten läßt. Der Contrabaß hat das Leichte, Weiche, Klangvollere, Bewegliche nicht mehr; er ist schwer zur Ansprache zu bringen, seine Töne lassen dieß deutlich erkennen, sie sind selber schwer, aber absolut intensiv, sie sind Töne, welche in Folge der sie erzeugenden herbern Friction etwas durchaus Gespanntes, Gedrungenes, Straffgezogenes, ebendamit aber etwas durchaus Energisches, Substantielles haben, sie sind einerseits wegen des schwer beweglichen Saitenkörpers materiell dumpf, andrerseits wegen des starken und entschiedenen Striches, welcher sie der stark bebenden Saite abpreßt, ungemein kraftvoll, erschütternd, weltbewegend mächtig, tiefernst und tiefsterregend, und dabei doch im Piano und mezzo Forte von einem ansprechenden feinen Zug, dem man das Kräftige wohl anmerkt, obwohl es ganz zurückzuweichen und sich im Dunkeln halten zu wollen scheint. Dieß die Kräfte und Tugenden des Streichquartetts, durch die es den kräftigsten und doch zugleich feinsten Theil des Gesammtchors der Instrumente bildet. — Ungerecht jedoch wäre es, wenn man eine Einseitigkeit verkennen wollte, die ihm anhängt und die ebendeßwegen seine Ergänzung durch andere

Muſikorgane fordert, ja in vielen Fällen es dieſen geradezu in blos begleitender Stellung unterordnet. Der Ton der Streichinſtrumente iſt nämlich Alles, nur nicht voll, breit, hell (wiewohl relativ die Violine immer hell iſt in Vergleich mit den übrigen); der Ton iſt hier gefangen und gebunden nicht blos im reſonirenden Körper des Inſtruments, ſondern auch durch den Bogenſtrich, der kein freies, hallendes Vibriren, kurz keinen eigentlichen Klang geſtattet (außer bei ſchnellem, kräftigem, ſtark reſonirendem Anſtrich), der Ton iſt in Folge hievon theils dünn, dünner noch als bei den Lautinſtrumenten, bei denen er ſich durch das Verhallen wieder erpandirt, theils gedämpft, bedeckt, nicht hellklingend, es iſt der eigentliche „Ton" (vibrirende „Spannung"), aber auch der abſtracte, heiſere Ton, der zum klaren Laut und vollen Klang ſich nicht fortbildet und daher der Menſchenſtimme doch wiederum ſehr ferne ſteht. Inwiefern auch dieſes Gedämpfte, Zurückgehaltene charakteriſtiſch verwendet werden kann, wird die Betrachtung des Streichquartetts zeigen; aber es iſt doch auch ein Mangel, der bewirkt, daß bloßes Streichinſtrumentenſpiel bei längerem Hören einſeitig dumpf, farblos, ſchattenhaft erſcheint und eine Sehnſucht nach dem Hinzutreten der hellen, klaren, in lichten Farben ſpielenden Blasinſtrumente erweckt. Aus demſelben Grunde eignen ſich die Streichorgane ſehr gut zu einer in den Hintergrund zurücktretenden Begleitung der Stimme, der Flöte und anderer klangreicherer Inſtrumente, ſie ſtellen ihnen eine deutlich intonirende und doch ſtille, die Klarheit der Melodie nicht beeinträchtigende Harmonie zur Seite, begeben ſich aber hiemit in ein Verhältniß der Abhängigkeit und Unterordnung, das nicht möglich wäre, wenn nicht auch an ihnen eine Einſeitigkeit, ein Mangel an Tonfülle haftete. An einer ſolchen Einſeitigkeit darf es aber in der That keinem Inſtrumente fehlen, da ſie ſich ſonſt nicht gegenſeitig zu Einem Ganzen ergänzen würden; wie die verſchiedenen Regionen der Menſchenſtimme jede ihr eigenthümlich Schönes und jede den übrigen gegenüber auch ihr Unzureichendes und Mangelhaftes haben (vgl. S. 850), das aber eben die Grundlage für ihre Vereinigung zu dem alle Stimmen in wirkſamen Rapport zu einander ſetzenden Enſemble oder Chore abgibt, ſo iſt es auch bei den Inſtrumenten, ſie ſind das Gebiet, in welchem der Ton ſich beſondert, ſich nach verſchiedenen Richtungen hin vereinſeitigt, aber dieß ſchließlich nur dazu, damit durch die Gegenüberſtellung und Zuſammenfaſſung dieſer particularen und conträren Klänge die ganze, in ihre Unterſchiede aus einander gelegte und ſie zu lebendiger Wechſelwirkung bringende Fülle der Tonwelt zu concreter Manifeſtation gelange.

Auf eine vollſtändige Aufzählung auch untergeordneterer Inſtrumente (Serpent, Bombardon u. ſ. w.), ſowie auf eine noch mehr in's Einzelne gehende Charakteriſtik derſelben, z. B. der verſchiedenen Arten höherer und niederer Flöten, Clarinetten, Hörner, kann die muſikaliſche Aeſthetik ſich nicht

einlaſſen, da die allerdings auch hier ſich ergebenden mannigfaltigen Klangunterſchiede auf die weſentlichen Verhältniſſe der Inſtrumentengattungen zu einander keinen weitern Einfluß haben, und da ſie zudem hauptſächlich auf der größern oder geringern Tonhöhe beruhen, von deren Bedeutung für den Klangcharakter ſchon in §. 768 und 773 die Rede war.

§. 806.

Aus den durch die Natur an die Hand gegebenen, der menſchlichen Einzelſtimme entſprechenden Muſikorganen bildet die Kunſt Inſtrumente zuſammengeſetzterer Art, welche das gleichartige Ertönenlaſſen mehrerer Stimmen ermöglichen, und es entſteht ſo der weitere Unterſchied zwiſchen monodiſchen, homophonen und mehrſtimmigen, polyphonen Inſtrumenten; die letztern unterſcheiden ſich ſelbſt wieder (quantitativ) in einfach vielſtimmige und in umfaſſendere Chorinſtrumente, (dynamiſch) in Inſtrumente relativer und abſoluter Tonkraft und endlich (qualitativ) in ſolche von ſubjectiverem und von ſchlechthin objectivem Charakter, — hauptſächlich Clavier und Orgel.

1. Während die Blasorgane, welche §. 805 aufzählt, wie die Menſchenſtimme monodiſch ſind, traten uns in den Saiteninſtrumenten bereits vielſtimmige Inſtrumente entgegen, am meiſten in den Reißinſtrumenten, deren neben einander ausgeſpannte, möglicherweiſe ziemlich zahlreiche Saiten ein gleichzeitiges Anſchlagen mehrerer Töne geſtatten, weniger ſchon wieder in den Streichinſtrumenten, deren Tonſchönheit, Ausdruck und Volubilität ſo entſchieden durch monodiſche Führung der Melodieen und Gänge bedingt iſt, daß auf ihnen ſchon das arpeggirende und noch mehr das mehrſtimmige Spiel, ſo kräftig es auch im Forte dreinreißt, nur als Ausnahme zur Anwendung kommt. Nicht nur mehrſtimmig, ſondern zugleich homophon iſt dagegen das Clavier, deſſen allgemeiner Klangcharakter ſchon beſprochen iſt. Es iſt „Univerſalinſtrument“ auch inſofern, als es ein Nebeneinanderſpiel verſchiedener, mehr oder weniger ſelbſtändiger Stimmen geſtattet, wiewohl allerdings ſeine ganze Conſtruction doch wieder zu einfach iſt, als daß ſelbſtändige Stimmführung, eigentliche Polyphonie dem Clavierſpiel vorzugsweiſe zufallen könnte; das Hauptgebiet deſſelben iſt vielmehr die Vielſtimmigkeit, die Polyphonie nur in freier, mit bloßer Vielſtimmigkeit abwechſelnder Anwendung (natürlich mit Ausnahme des Zuſammenſpiels mehrerer Individuen, von dem hier noch nicht die Rede iſt). Das Clavier iſt für blos melodiſche Muſik nicht geeignet, weil es zu wenig fließende Verbindung und Verſchmelzung der Töne zuläßt, es iſt vielmehr hauptſächlich auf harmoniſirte Melodie angewieſen; aber daraus folgt keineswegs, daß man es ganz als polyphones Inſtrument zu behandeln hätte. Die

neuere Zeit mit ihrem Streben nach abſoluter Ausbildung der einzelnen Muſikzweige iſt auch hier in ein ganz unnatürliches Extrem, in eine völlige Verkennung und Vermiſchung der Gattungen hineingerathen; „Orcheſtration des Claviers", Erhebung deſſelben zu vollkommenſter Polyphonie, iſt das Ziel, das ſich einer der geiſtvollſten Meiſter des modernen Clavierſpiels geſteckt hat, während doch damit gerade die eigenthümliche Wirkſamkeit und Schönheit dieſes Inſtrumentes aufgehoben wird. Die wirkliche und ausſchließliche Durchführung des polyphonen Prinzips auf dem Clavier iſt ein Irrthum, denn ſie macht zur Hauptſache, was auf dem Clavier ſeiner Natur nach nur Nebenſache ſein kann, die Selbſtändigkeit neben oder über einander herlaufender Stimmen; Nebenſache muß dieſe der Natur des Claviers gemäß immer ſein, weil die Toncharaktere aller Regionen der Clavierſcala doch zu gleichartig und die ſtreng polyphone Spielart auf ihr doch zu gemacht und erkünſtelt iſt, als daß ein wahrhaft diſtinctes und ein naturgemäß erſcheinendes Zuſammenſpielen ſelbſtändiger Stimmen hier durchführbar wäre. Harmoniſirte Melodie, nicht in Melodieen zerlegte Harmonie iſt das Feld des Clavierſpiels, das Clavier iſt Enſemble-, aber nicht Chorinſtrument, es iſt zu uniform, zu compact, als daß es anders denn als eine willkürliche Zerreißung einer natürlichen Tönecontinuität erſcheinen könnte, wenn fortwährend eigene, freie Stimmen in den verſchiedenen Regionen ſeiner Scala einander gegenübertreten; es hat in dieſen ſeinen Stimmregionen zu wenig ſtreng geſchiedene Klangfarben, als daß es klar und deutlich bliebe, wenn nicht Eine Prinzipalſtimme dominirt, und weder es ſelbſt noch die ſpielende Hand iſt im Stande ein ungezwungenes Zuſammenklingen beſonders geführter Stimmen auf die Dauer zu ermöglichen. Man kann es daher nur beklagen, wenn man ſieht, wie durch die „Orcheſtration" des Claviers ſein urſprünglicher Charakter und Eindruck verwiſcht, wie an die Stelle reich figurirter und entweder mit einfachen oder mit gleichfalls figurenreichen (frei polyphoniſchen) Harmonieen zart oder kräftig begleiteter Melodie ein Gewebe von Melodieen und Läufen geſetzt wird, das uns als perſönliche Virtuoſität Bewunderung abnöthigen mag, aber die wahre Tonfülle, Tonkraft und Tonklarheit preisgibt und den Charakter des Strebens nach Unmöglichem, des Uebergreifens über das natürlich Gebotene nicht verleugnen kann. Das Clavier iſt polyphon, aber es iſt polyphon in Unterordnung unter das homophone Prinzip; das Clavier weist ſchon durch das ſchnelle Ausklingen ſeiner Töne darauf hin, daß es als Inſtrument des Tonnacheinanders, nicht des Tonmiteinanders behandelt werden will, außer ſoweit unter letzterem nicht wirklich polyphone Melodieenſimultaneität, ſondern ein bloßes Anſchlagen harmoniſcher Nebentöne, Nebenfiguren, Nebenläufe u. ſ. w. verſtanden wird. Durch den Verſuch polyphon zu ſpielen, beraubt ſich der Clavierſpieler gerade des Hauptvortheils, den ihm dieſes Inſtrument

und die Applicatur der Hand auf ihm gewährt, des Vortheils in vollſter Freiheit ein mannigfaltigſt verſtärktes und begleitetes Tonnacheinander hervorzubringen; er begibt ſich ſtatt deſſen hinein in ein Stimmen- und Läufegewirr, dem das klare Sichabheben der Einzelſtimmen gegen einander, der klare melodiöſe Umriß, die Freiheit der Bewegung abgeht. Die Mechanik thut beim Clavier alles Mögliche, um dieſe Freiheit des Spiels zu fördern, die Fingerübung desgleichen; aber die unrichtige Anſchauung von der Beſtimmung des Claviers zu orcheſtriſcher Polyphonie macht Alles wiederum vergeblich. Das Clavier iſt wie die Violine ein ſubjectives, freies, der mannigfaltigſten Melodieenformen fähiges und dabei doch nicht einſam monodiſches, ſondern vieltöniges, vollſtimmiges Inſtrument, es ergänzt das melodiſche Prinzip durch das harmoniſche, es iſt eben dazu da, den melodiöſen Erguß nicht blos monodiſch, ſondern zugleich mit der vollen und wo es nöthig iſt kräftigen harmoniſchen Begleitung ſich vollziehen zu laſſen, die Monodie mit der ganzen Fülle, Mannigfaltigkeit und Stärke von Nebenklängen, die ſie um ſich ganz, reich und intenſiv auszuſprechen bedarf, in ein Inſtrument niederlegen zu können; das Clavier iſt wie die Arie, es bietet ſich zunächſt dar zum Ausſprechen der Empfindung in klarem aber dabei mannigfaltigſt geſtaltetem melodiſchem Umriß, und es reicht hiezu zugleich die Inſtrumentalbegleitung dar, welche zur bewegtern Arie auch hinzutreten muß, ihr aber doch ſtets untergeordnet bleibt. Die Unterordnung des harmoniſchen Prinzips unter das monodiſch melodiſche iſt allerdings eine andere als bei der orcheſterbegleiteten Arie (oder dem von andern Inſtrumenten begleiteten homophonen Inſtrument), ſie iſt nämlich geringer als dort, ſofern die Tonſtärke und die Inſtrumentalklangfarbe der ſtimmführenden und der ſtimmbegleitenden Claviertöne die gleiche iſt; daraus ergibt ſich auf dem Clavier die Eigenthümlichkeit, daß Melodie und Harmonie weit weniger auseinandertreten, daß ſie Einen Guß bilden, in welchem Alles gleichmäßig und feſt an einander gedrängt zuſammentönt; dieſes Compacte, verbunden mit der Schlagkraft und der Helligkeit der Clavierlaute, trägt vor Allem dazu bei, dieſem Inſtrument eine beſondere, durch nichts Anderes zu erſetzende Stellung unter den Muſikorganen anzuweiſen. Aber gerade hieraus folgt wiederum das Obige, daß das Clavier die verſchiedenen Stimmen zuſammen, nicht aus einander halten, nicht zertrennen und zerſtreuen darf, wenn es ſeinem Charakter getreu bleiben will; das Clavierſpiel ſoll frei polyphon ſein, es ſoll unermüdlich im Kleinen figuriren, nachahmen u. ſ. w., aber es muß doch die Homophonie obenanſtellen, es muß nach dieſer Seite hin Lied mit mannigfaltiger Begleitung ſein, das von dem Prinzip frei monodiſcher Melodieentwicklung nicht abgeht. Zuſammenſpiel Mehrerer bewirkt wohl, daß die Polyphonie auch auf dem Clavier natürlicher wird, weil dadurch ein diſtincteres Auseinandertreten der Stimmen

zu erreichen ist; aber auch da ist die Polyphonie immer etwas künstlich Hervorgebrachtes, das uns fremdartig anweht, weil sie das Compactgleichförmige des Instruments vergeblich zu durchbrechen, das Eine und einfache Instrument vergeblich zum Orchester oder Chor zu erweitern sucht, und auch der Triumph des Zusammenspiels auf Einem oder mehrern Clavieren besteht somit doch darin, daß die Polyphonie nur als Durchgangsmoment gebraucht, im Uebrigen aber die wühlende Beweglichkeit der Finger und Hände dazu verwendet wird, dem Instrument eben jene Einheit reicher Melodie mit reicher Harmonie zu entlocken, in der sein eigenthümliches Wesen besteht. Durch diese compacte Einheit, welche Melodie und Harmonie auf's Engste an einander kettet, sowie neben ihr durch die Distinctheit seiner Töne in ihrem Nacheinander, welche das allzu Weiche und Schmelzende von ihm abhält, hat das Clavier etwas Classisches, d. h. einestheils ein Befaßtsein des Einzelnen im Ganzen des Zusammenklangs, das die besondern Stimmen nicht einseitig heraustreten läßt, anderntheils etwas gesund, hart Kräftiges, das wohl auch in's Hölzerne ausarten kann und jedenfalls die höhere musikalische Feinheit vermissen läßt, das aber deßungeachtet einen wohlthuenden Contrast bildet zu dem Fließenden, Süßen, Nervenaufregenden der übrigen Instrumente, daher in dieser Hinsicht die Aufnahme von Clavierstücken in Concerte psychologisch sehr gut begründet ist; wie frische erquickliche Morgenluft weht es uns an, wenn auf Flötengetändel, Oboenliebelei, Hornromantik, Violingewimmer die präcisen, klaren, festen Klänge des Claviers an unser Ohr schlagen und uns eine Erholung gewähren von der subjectivern Musik, die wir dort zu hören bekamen. Das Clavier ist wohl, wie oben bemerkt wurde, subjectiv in dem Sinne, daß es das Instrument für freien Melodieerguß ist; aber es ist auch wiederum objectiv, es widersteht mit seiner kernigen Natur den zu feinen Nüancen der Empfindung, es ist antik; wie es Ein compactes Tonganzes gibt, so gibt es einfach in dieser oder jener Stärke anzuschlagende, nicht an- und abzuschwellende oder gar tremulirende Töne, es sondert zwar die Töne nicht (wie die Violine durch ihre Gegenstriche) mit reflectirter Schärfe von einander, aber es setzt sie mit einfacher Klarheit und Ruhe von einander ab, ohne einem überzarten Ineinanderschleifen derselben Raum zu verstatten. Allein es ist klar, daß auch diese Classicität und Objectivität des Claviers verloren geht, wenn seine Stimmen zersplittert und in aufregende Gegenüberstellungen und Abwechslungen gebracht werden, und es kann daher als ein gutes Zeichen gelten, daß die Orchestration des Claviers doch wieder im Zurückweichen begriffen ist und eine classische Behandlung dieses ganz irrthümlich modernisirten Instruments wiederum Raum gewinnt.

2. Einem andern polyphonen Instrument gegenüber tritt das Clavier freilich wiederum auf die Seite der subjectiven Musikorgane theils durch

ſeine leichtere und freiere Handhabung überhaupt, theils beſonders durch den ausdrucksvollen Wechſel des Forte und Piano, den es ſeinem Spieler verſtattet, ſowie auch durch ſeine dabei doch wie bei allen bisher betrachteten Muſikorganen durch das Maaß menſchlich individueller Kraft beſchränkte Tonſtärke. Dieſes Inſtrument iſt die Orgel, welche mit weit größerer Fähigkeit für mannigfaltig polyphones Spiel eine ganz eigenthümliche Gewalt des Tones und eine alle Einmiſchung des rein Subjectiven ſchlechthin von ſich weiſende Objectivität verbindet. Die Orgel iſt wieder ein Pfeifeninſtrument und damit ein Inſtrument der frei ein- und ausſtrömenden Luft, durch welche auch hier ein runder, wenigſtens in den höhern Lagen heller, aber unſcharfer, nicht eigentlich klarer und ein weniger als bei der Flöte dünner Ton entſteht, letzteres, weil die Pfeifen hier weiter, namentlich kegelförmig gebohrt ſind, und weil wohl auch das weiche Metall dem Klange alles Diſtincte und Spitze benimmt. Der Klangfarbe nach ſteht ſomit die Orgel, wie alle Rohrinſtrumente, der Menſchenſtimme ſehr nahe; aber eigenthümlich iſt ihr einmal dieß, daß die Luft in ſie nicht gehaucht, ſondern ſtark eingeblaſen wird, ſodann daß dieſes durch einen Mechanismus bewirkte Einblaſen ein ſchlechthin gleichförmiges iſt, ſo daß der Ton beliebig ausgehalten werden kann, und ſo lang er dauert unabänderlich ſich ſelbſt gleich feſtſteht, ſowie endlich dieß, daß hier dem Aushalten nicht wie bei andern Muſikorganen das fließende Schleifen zur Seite ſteht, ſondern die Töne durchaus discret einander ablöſen, und zwar noch mehr als beim Clavier, bei welchem doch immer ein leiſer Nachhall des eben verlaſſenen Tones neben dem neu angeſchlagenen forttönt. Auf dieſen drei Momenten beruhen zunächſt die zwei Haupteigenſchaften der Orgel, ihre ideale, hohe durchgreifende Kraft und ihre elementariſche, ſubſtantielle Objectivität. Ohne gerade eine beſonders effectiv einſchneidende Tonſtärke zu haben, welche vielmehr bei der Orgel im Verhältniß zu den Maſſen, welche ſie aufbietet, klein iſt, weil ihr die durchdringende Klarheit und Schärfe abgeht (ſ. S. 913), hat doch die Orgel eine Kraft, die allen andern Inſtrumenten ſchlechthin verſagt iſt; zur Anſprache wird ſie vom Menſchen gebracht, aber in Bewegung wird ſie geſetzt nicht von beſchränkter menſchlicher Lungen- und Muskelkraft, ſondern von einer bereitgehaltenen elaſtiſchen Luftmaſſe, die einmal frei gelaſſen mit dem intenſiven, unwiderſtehlichen Zuge einer entfeſſelten Naturkraft wirkt, neben welchem alle menſchliche Kraftanſtrengung als Null erſcheint; wie eine man weiß nicht woher kommende, dem dunkeln Schooß weltbewegender Kräfte entſtiegene, geiſterhafte höhere Gewalt brauſt die vollgenommene Orgel, beſonders in den Baßtönen, und auch wo nur einzelne, zartere Regiſter erklingen, hat ihr Ton ein beſtimmtes, von allem Schwanken und Oscilliren freies Auftreten, das den reinen Contraſt bildet zu den nie dieſer abſoluten Sicherheit und Unwandelbarkeit fähigen Tönen anderer Organe; es iſt ein

Ideales, hereintretend in die gewöhnliche Realität, unbeirrt durch ſie hindurchſchreitend, unbedingt über ſie übergreifend, was aus der Orgel uns entgegenzutönen ſcheint. Verſtärkt wird dieſer Eindruck der Idealität durch das ſchlechthin Müheloſe ihrer Töne, das mit ihrer Conſtruction gegeben iſt, es iſt kein Aufwand ſubjectiver Anſtrengung, kein bloßes Streben nach Kraft, ſondern die reine, volle, in majeſtätiſcher Hoheit oder lieblicher Ruhe ſich äußernde, ſich objectiv darſtellende Kraft ſelbſt, daher eben das eigentlich Hohe ſowie das von allem Drängenden, Pathetiſchen durchaus freie, ruhig an uns herankommende Liebliche der Orgel vorzugsweiſe eigen iſt. Allein auch abgeſehen von der Kraft hat die Orgel etwas Außergewöhnliches, Transſcendentobjectives. Es vollendet ſich erſt in ihr der Begriff des Inſtruments als objectiven Muſikorgans in ſeinem reinen Gegenſatze zur Menſchenſtimme; die Blasinſtrumente ſind eigentlich nur Erweiterungen und Variationen der letztern ſelbſt, die Saiteninſtrumente haben mit ihr dieß ganz gemein, daß ihr Ton durch ein Anſetzen eines vom menſchlichen Willen geleiteten Organes, wie dort des Mundes, ſo hier der Hand, entſteht; in der Orgel aber tönt endlich die, freilich durch menſchliche Kunſt dafür zubereitete, Materie ſelbſt, ihre Töne ſind nicht mehr ſubjectiv, in ihr erklingt Weltſtoff durch Weltkraft in Bewegung geſetzt, in ihr iſt die Muſik ganz in's Gebiet der außermenſchlichen Objectivität hinausverlegt, das Univerſum redet aus ihr muſikaliſch, und ſie iſt daher auch eines ganz andern Eindrucks fähig als die übrigen Organe, des Eindrucks nicht eines ſubjectiv menſchlichen, ſondern eines objectiven, der Subjectivität vorausgehenden, an ſie herankommenden, ſie durchdringenden, ſie aus ſich heraus verſetzenden, ſie zum Object hinan hebenden Inhalts; ſie iſt das rechte Organ für eine Muſik, aus welcher dem Menſchen ein Höheres als er ſelbſt, ein Anſichſeiendes, Subſtantielles, Univerſales entgegentönen ſoll. Die Objectivität der Orgel iſt nach dieſer Seite gegenüber der nur relativen des Claviers eine ſo abſolute, daß hier beide Inſtrumente den völligſten Contraſt bilden; wie das Clavier das Organ iſt für die Subjectivität der freien muſikaliſchen Phantaſie, ſo die Orgel für die gebundene Phantaſie, d. h. für die von einem objectiven Inhalt erfüllte, dieſen objectiven Inhalt (ſei es nun etwas Ideales, Religiöſes oder mehr formell die Macht der Harmonie, der Reichthum der Polyphonie u. ſ. w.) zur Darſtellung bringenwollende Phantaſie; empiriſch iſt natürlich ein freies Phantaſiren auch auf der Orgel möglich, aber wenn es blos dieſes iſt, ſo iſt es eben keine Orgelphantaſie, ſondern widerſpricht ſelbſt bei der eminenteſten Technik dem Charakter des Inſtruments; denn ſeine Töne ſind nun einmal nicht ſubjectiv geſetzte, ſondern ſelbſtändige, durch das Subject nur zur Anſprache gebrachte Klangrealitäten, ſeine ganze Conſtruction iſt von der Art, daß durch ſie die ſubjective Kraft und Freiheit eben in ihrer Kleinheit, Beſchränktheit und Gebundenheit erſcheint,

indem ja hier der Menſch nicht als autokratiſcher Herr des Werkzeugs, ſondern als der dienende Vermittler fungirt, den das Organ allerdings braucht, um die in ihm verborgenen Tonmaſſen an's Licht treten zu laſſen; jedenfalls bringt ein freies Phantaſieſpiel dieſen eigenthümlichen Charakter der Orgel nicht zur Anſchauung, es benützt gerade die Hauptſache nicht, es läßt die Orgel nicht auftreten mit der ſubſtantiellen Wucht eines durch ſich ſelbſt ſchwer wiegenden Gehalts, durch welche ſie ſelber erſt ihrem Weſen gemäß wirken, ſelber erſt ihre eigene Großartigkeit entfalten kann. In Zeiten leerer und hohler Subjectivität iſt es daher ein Glück zu nennen, daß die Orgel da iſt; unerbittlich und unbezwinglich ſteht ſie allem Mode- und Virtuoſenthum, das ihr wenigſtens nur in ſehr beſchränkter Weiſe beizukommen vermag, aller Gleißnerei, Sentimentalität und Süßlichkeit gegenüber, ſie verſchmäht ſtolz den Bund mit aller Unmännlichkeit und Entnervtheit, ſie überdauert den Lärm und die vergänglichen Künſteleien des Tages, auf die ſie wie ein Rieſe von ferner Höhe herabſchaut, des Zeitpuncts ruhig harrend, wo das Kleinlichte und Geſpreizte in den Staub geſunken ſein und dem Männlichkräftigen Platz gemacht haben wird. Dieſer ſubſtantiell objective Charakter der Orgel beruht jedoch nicht blos auf der Art und Weiſe, in welcher die Töne auf ihr hervorgebracht werden, ſondern auch auf den beiden andern der zu Anfang erwähnten Momente, auf der Möglichkeit die Töne unabänderlich auszuhalten, und auf der Unmöglichkeit ſie weichfließend in einander überzuführen. Ihre Töne ſtehen feſt mit einer ebenſo intenſiven als ruhigen Beharrlichkeit und Ausdauer, welche allein eine im Wechſel der Stimmen bleibend beharrende, gleichmäßig fortklingende Harmonie, kurz eben die Harmonie in ihrem weſentlichen Unterſchied von der Melodie und namentlich eine die obern Stimmen kraftvoll tragende Baßgrundlage ermöglicht; aber auch als Melodietöne ſind ſie von eigenthümlicher Wirkung, ſie halten den Gang der Melodie gleichmäßig aufrecht und führen ihn ebenſo gleichmäßig, ohne An- und Abſchwellen, ohne Möglichkeit vielfacher Wechſel der Tonkraft fort, es reiht ſich einfach Ton an Ton ohne ſubjectiv ausdrucksreiche Nüancirungen der Tonſtärke, es erklingt nur der Ton ſelbſt in ſeiner Objectivität ohne individuelle Modification durch den Spieler und doch andrerſeits in Bezug auf Zeitdauer und gleichbleibende Kraft ihm willig zu Dienſten ſtehend, ſo daß das Spiel durch dieſe intenſive Continuität des Klingens an innerer Stärke, Ruhe, Feierlichkeit reich wieder gewinnt, was es an Feinheit der Ausführung des Einzelnen verliert. Auf der andern Seite ſcheiden ſich die Töne mit derſelben Beſtimmtheit, mit der jeder für ſich ausharrt, ſcharf von einander ab; ſo viel Fluß und Schmelz als für die Muſik ſchlechthin unentbehrlich iſt, läßt ſich durch die liegenbleibende Harmonie und möglichſt gebundenes Spiel wohl erreichen und iſt ſogar bis auf einen gewiſſen Grad von ſelber vorgeſchrieben durch den

Widerſtand, welchen der Orgelmechanismus einem gar zu gebrochenen, punctirenden Vortrag entgegenſetzt, aber dabei haben die Orgelklänge eben doch in ihrem Nacheinander eine Diſtinctheit, eine Sprödigkeit, eine Art Indifferenz gegen einander, bei welcher jeder Ton die Reihe neu zu beginnen ſcheint und namentlich der Accentwechſel (§. 776) auf ein Minimum der Bemerkbarkeit beſchränkt wird, ſo daß mithin auch nach dieſer Seite der Subjectivität des ſchleifenden Hinüberziehens ſowie des beſonders Betonens einzelner Noten aller freie Spielraum benommen iſt. Es iſt dieß zwar ein Mangel der Orgel, daß ſie die freie Verfügung wie über die Mittel der Dynamik ſo über die der Rhythmik nicht hat, aber dieſer Mangel iſt doch bei ihr ſelbſt kein Widerſpruch, ſondern er ſteht in vollkommenem Einklang mit ihrem Charakter, er dient dazu, denſelben noch bezeichnender herauszuheben; die Orgel leiſtet eben auch hier auf die ſubjective Freiheit beliebig wechſelnder Wahl der Tonſtärke und beliebig betonender Accentuation, ſowie auf die ſchöne Leichtigkeit des rhythmiſchen Accentwechſels Verzicht und begnügt ſich mit der objectiven Macht der ihr immanenten allgemeinen Gewalt des Tones, mit der imponirenden Kraft der Geſammtwirkung, mit der Großartigkeit und Ruhe des gleichſchwebenden, ohne rhythmiſche Einſchnitte und Stöße dahingehenden Fortklingens, welches letztere zugleich auch wiederum dazu beiträgt, dem Orgelſpiel eine nur ihm eigene Idealität und Lieblichkeit zu verleihen. Ganz verleugnet ſich auch auf der Orgel der „periodiſche Wechſel accentuirter und nichtaccentuirter Takttheile“ nicht, aber er iſt wegen der geringen Einwirkung auf die Tongeſtaltung, welche der complicirte Mechanismus zuläßt, ſo ſehr zurückgedrängt, daß jene „ruhige, die Bewegtheit verhüllende Haltung des Ganzen“, welche S. 910 als Wirkung eines gleichmäßigen Rhythmus bezeichnet wurde, hier ganz von ſelbſt eintritt. Fülle und Macht des Tonſturms und Ruhe des Tonfortgangs ſind ſo bei der Orgel in einer gegenſeitigen Ergänzung vereinigt, welche aller vielfachen Schranken des Inſtruments ungeachtet die Vereinigung der größten und der lieblichſten Effecte auf ihm geſtattet und es ſo hauptſächlich zum Inſtrument für das Religiöſe, ſowohl nach ſeiner erhabenen als nach ſeiner milden, gemüthanſprechenden und doch von allem Pathetiſchſüßlichen ſich frei haltenden Seite, gemacht hat. Es iſt jedoch kein Grund da, die Orgel blos für das ſpezifiſch Kirchliche anzuwenden; jede große Geſammtempfindung ruhiger Art, wie ſie vor Allem dem Chore auszuſprechen zufällt, findet an der Orgel ihre würdige Begleitung; unverträglich iſt ſie nur mit dem bewegtern ſubjectivern Leben, da alles Erregte, Pulſirende, Spannendſchwellende gänzlich außer ihrem Bereiche liegt. Von ſelbſt verſteht es ſich, daß die der Orgel ſo ſpezifiſch zukommenden Eigenſchaften der Objectivität, der Transſcendenz, der gleichförmigen Ruhe auch wiederum Einſeitigkeiten ſind, ſofern ſie damit eben das Prinzip der Lebendigkeit, der ſubjectiven

Freiheit, der Mannigfaltigkeit der individuellen Stimmungskreise von sich ausschließt, und daß daher die Orgel für sich allein in ihren Wirkungen sehr beschränkt ist; aber für das wirklich Großartige, Tiefe, Weltbewegende ist sie unentbehrlich; denn nur sie legt den leichten, frei beweglichen, dem individuellen Belieben untergebenen, schwachen Organen der Stimme und der Einzelinstrumente eine festruhende, gewichtig stützende, nervig aushaltende Basis der Klangstärke und Harmoniefülle unter, welche der Gesammtbewegung Kraft aus der Tiefe und gediegene Haltung verleiht; nur durch die mittönende Orgel erscheint die Musik als eine Tonbewegung, zu welcher das Ganze der Weltharmonie mitklingt, als eine Bewegung, die nicht in einsamer und einseitiger Subjectivität auftritt, sondern vermählt mit den gewaltigen Tonkräften des Universums und rings von ihnen umschlossen und getragen sich nach oben schwingt; wie die Arie des Individuums zum Chor der Gesammtheit, gerade so verhält sich die Musik der Einzelstimmen und Einzelinstrumente zu orgelbegleiteter Musik, nur daß Dasjenige, was die Orgel hinzuthut, noch übergreifender und substantieller ist wegen der transscendenten elementaren Gewalt, mit der ihre Töne die subjective Musik umbrausen und durchwehen, und wegen der Kraft, mit der sie den leichtern, wechselvolleren Bewegungen der subjectiven Musikorgane gegenüber das flüchtige Tonelement zu ruhigfester Consistenz firiren.

Die Frage, inwieweit die Orgel sich nicht blos zur Harmonie, sondern auch zur Polyphonie eigne, ist in verwandter Weise zu beantworten, wie beim Clavier. Manchen wird freilich schon das Aufwerfen dieser Frage wunderlich scheinen, da die größten Meister des polyphonen Satzes ihn gerade auch auf die Orgel mit besonderer Vorliebe angewandt haben. Aber die Orgel, wenigstens wie sie bisher war, hat die Helligkeit und Distinctheit aller Tonlagen nicht, welche zu einer wirklich hörbaren und klar ansprechenden Polyphonie zusammengesetzter Art erforderlich ist. Die Orgel ist „orchestrisch polyphon" durch die Mannigfaltigkeit der Klangfarben, welche sie in ihren Registern vereinigen kann, aber zur kunstgerechten Polyphonie, zu welcher sie auch nicht die gehörige Leichtigkeit der Tonerzeugung besitzt, paßt sie, die Sache vorurtheilsfrei angesehen, ganz vollkommen nur bei einfachern Sätzen und nur bei langsamem Tempo, bei schnellerem blos dann, wenn ihre polyphonen Stimmen die Begleitung einer von andern, hellern Musikorganen ausgeführten polyphonen Musik bilden; in diesem Falle wirkt sie, wenn auch nicht überall deutlich vernommen, doch zur Intensität und Fülle z. B. des Gesanges vortrefflich mit. Der Meister der Polyphonie wird sich freilich getrieben fühlen, das vielstimmige Organum, bei dessen Spiel er zudem nicht auf den Dienst der Hände beschränkt ist, zu künstlichern Canon's, Fugen u. s. w. zu benützen; aber hier ist einer der Fälle, wo die Intentionen subjectiver Virtuosität und die Forderungen der Kunst

aus einander gehen, die tiefen Orgeltöne ſind zu dumpf, als daß ſie den hellern Klängen der höhern Regionen klar zur Seite gehen könnten, und wenn wir auch zugeben, daß ſelbſt bei ſchnellerer Bewegung mittelſt paſſender Wahl der Regiſter auch die mittlern und die weniger tiefen Stimmen reicher polyphoniſch behandelt und dabei die tiefſten zu wirkſamer Begleitung gebraucht werden können, ſo iſt damit doch der Satz, daß die Polyphonie auf der Orgel blos bedingte Anwendung findet, nur von einer andern Seite her wiederum beſtätigt. Man kann auch nicht ſagen, das Dumpfe der untern Töne ſei eben ein zufälliger Fehler, deſſen Beſeitigung die Aufgabe der Technik ſei; im Gegentheil, mit dieſer Dumpfheit würde eine Haupteigenthümlichkeit der Orgel, ihre geiſterhaft dröhnende elementare Tiefe, ihre ſturmähnliche Grundgewalt verſchwinden. Ja die vollgenommene Orgel hat ganz wiederum das Compactgleichartige des Claviers und widerſtrebt auch aus dieſem Grunde der Polyphonie, und es hat daher dabei ſein Bewenden, daß (wie auch Marx anerkennt) die Orgel zu immerhin mannigfaltigem, aber doch namhaft beſchränktem polyphonem Spiel geeignet iſt. Die Orgel iſt überhaupt nicht vorzugsweiſe Solo-, ſondern mehr begleitendes, füllendes, einleitendes Chorinſtrument; ſo hoch ſie nach einer Seite hin über allen ſubjectiven Muſikorganen ſteht, ſo übt ſie doch ihre Kraft zum Gewaltigen wie zum Lieblichen wahrhaft nur im Verein mit Stimme und Orcheſter aus. Für ſich iſt ſie zu unbeweglich, zu elementariſch ſtarr und ungelenkig; ſie gibt der ſubjectiven Muſik Wucht und Subſtantialität, aber ſie entbehrt, auf ſich beſchränkt, die Wärme des ſubjectiven Lebens, den zarten Hauch der Innerlichkeit, den ſelbſt ihre lieblichen Regiſter nur annäherungsweiſe erreichen. Das Schreiende, Kreiſchende der volltönenden Orgel kann die Technik vielleicht beſiegen, aber die eminente Klarheit der Blasinſtrumente wird ihr ohne zu complicirten Mechanismus ſchwerlich gegeben werden können, und es wird daher auch in dieſer Beziehung eine nicht ganz zu idealer Reinheit geläuterte elementariſche Klangbeſchaffenheit wohl immer an ihr hängen bleiben. Im Verein mit Stimmen- und Orcheſterchor wirkt auch dieſer Mangel nicht ſtörend, ſondern findet von ſelbſt ſeine Ausgleichung, aber auch nur hier; die Orgel iſt eben, von welcher Seite her man ſie betrachtet, ſelbſt wo ſie die Melodie mitführt, Harmonieinſtrument, ſie leitet allen andern Organen die reichen Ströme der Harmonie zu, und ſie iſt ſelbſt groß und ſchön nur in dieſem harmoniſchen Zuſammenwirken mit der Geſammtheit der übrigen Stimmen der Muſik, ſie ſteht mit rieſiger Kraft über dieſen „menſchlichen“ Organen, aber ſie muß ſich mit ihnen verſchmelzen, ſie muß den Bund eingehen mit menſchlicher Anmuth und Zartheit, um nicht für ſich allein in unbehülflicher und ungeſchlachter Maſſenhaftigkeit dazuſtehen. —

Eine beſondere Bedeutung für die Muſik haben Orgel und Clavier dadurch, daß ſich an ihnen, weil ſie das ganze Tonſyſtem von unten bis oben als ein coexiſtentes repräſentiren, deſſen Einzelklänge harmoniſch geſtimmt ſein müſſen, ehe ſie zum Spiel brauchbar ſind, die Nothwendigkeit der gleichſchwebenden Temperatur (S. 873 u. f.) vor Allem fühlbar macht. Die ſubjectivern Organe, die Menſchenſtimme und unter den Inſtrumenten beſonders die Streichinſtrumente, produciren die Töne ſtets von Neuem und nicht mit dieſer beſtimmten Rückſicht auf den Zuſammenklang des Geſammttonſyſtems, da ſie immer nur einzelne Regionen deſſelben durchwandern und mit einander combiniren; ſie gehen vom einzelnen Intervall, vom ſubjectiven Wohlgefallen an ſeiner Reinheit und Schärfe aus und ſchreiten erſt von da zu weitern Tonverbindungen fort. Umgekehrt iſt es bei den objectiven polyphonen Inſtrumenten. In ihnen iſt das Tonmaterial real objectivirt ſeinem ganzen (gebräuchlichen) Umfange nach; es ſteht hier nicht mehr in der Freiheit des Spielers, harmoniſche Unzuträglichkeiten, die ſich aus der Beſtimmung der Intervalle nach ihrem unmittelbar gefälligen Eindruck für das Tonganze ergeben, bei Seite liegen zu laſſen oder hintennach zu heben, es muß vielmehr von vorn herein dafür geſorgt ſein, daß eine ſolche Unzuträglichkeit gar nicht entſtehe, es muß vorerſt ein harmoniſches Ganzes hergeſtellt ſein, ehe die Bewegung in einzelnen ſeiner Regionen beginnen kann. So iſt auch nach dieſer Seite die ſubjective Thätigkeit eine beſchränkte und bedingte, der Spieler empfängt vom Inſtrument Töne, die bereits geſtimmt und zwar nach dem Geſetz geſtimmt ſind, daß in allem Einzelſpiel die Beziehung auf den Geſammtzuſammenklang aller Töne mitberückſichtigt und ihr zu lieb die an ſich ſubjectiv befriedigendere Schärfe der Einzelintervalle abgeſtumpft werde. Bei den Rohrblasinſtrumenten iſt dieſe Nöthigung auch vorhanden, aber weniger dringend, wegen ihres kleinern Umfangs und weil hier das Einzelinſtrument keine conſonirenden Töne hervorbringen kann; erſt die umfaſſenden polyphonen Organe beugen die Tonbewegung vollkommen unter das objective Geſetz allſeitiger Harmonie und weiſen auch hiemit darauf hin, daß ſie vor Allem als harmoniſche Inſtrumente zu gebrauchen ſind.

Weitere polyphone Organe, wie namentlich die verſchiedenen Arten der „Harmonika“, ſind hier nur kurz zu erwähnen, da ihr Material, theils metallene Zungen, theils Stäbe aus Holz, Glas, Eiſen u. ſ. f., entweder die Klarheit oder die Kraft nicht hat, die zu einem Inſtrument von eigenthümlicher Bedeutung innerhalb des Ganzen der Muſikorgane erforderlich wäre. Wichtiger ſind die Schlaginſtrumente, welche die Schallkraft und Klangfülle des Orcheſters vermehren und hie und da ſogar allein, einleitend, vorbereitend, alternirend auftreten können, Pauke, Trommel, Triangel u. ſ. w.; in ihnen geſellt ſich das Orcheſter wiederum mehr

elementarische Tonkräfte bei, welche in ihrer Art ähnlich wie die Orgel der Tonmasse einen Zusatz des Durchschlagenden, Uebergreifenden, des höchstmöglichen Stärkegrades und Klangreichthums verleihen, mit dem eine Empfindung ausgesprochen werden soll.

§. 807.

In der Instrumentalmusik treten die Instrumente entweder monodisch oder mehrstimmig oder allstimmig auf, d. h. entweder als Einzelstimmen, theils unbegleitet, theils begleitet, oder verbunden zu kleinern oder größern Gruppen theils gleicher, theils gemischter Gattung, oder endlich vereinigt zu einem Ganzen der Instrumente, zum Orchester, das wenigstens die wichtigsten Gattungen derselben umschließt, so daß mit ihm ein voller Chor von Instrumenten, in welchem alle Instrumentalkräfte zusammenwirken, gegeben ist, — Solo-, mehrstimmiger, Orchestersatz.

In §. 795 ist bemerkt, daß bei der Eintheilung der Instrumentalmusik die formellen Theilungsprinzipien vorwiegen, weil ihr eigenthümliches Gebiet eben die freie Formenmannigfaltigkeit ist. Schon §. 805 und 806 enthalten mittelbar zugleich eine Seite dieser formellen Eintheilung, indem die Lehre von den Charakteren und Klangfarben der verschiedenen Instrumente bereits verschiedene Gattungen und Arten von Instrumentalmusik, Rohrbläser- und Blechmusik, Saiten- und Streichorganmusik, Flöten-, Horn-, Violinen-, Clavier- und Orgelmusik u. s. w. begründen. Hier nun wird die Gliederung weiter, nach dem Gesichtspunkt der Ein- und Mehrstimmigkeit, fortgesetzt, und zwar hat sich diese Theilung an die in §. 805 und 806 enthaltene deßwegen unmittelbar anzuschließen, weil die mit ihr sich ergebende Combination verschiedener Instrumente und verschiedener Instrumentengattungen selbst wieder neue Gestaltungen der Tonbewegung, der Klangkraft und der Klangfarbe erzeugt, ganz in derselben Weise, wie die Instrumente überhaupt zur Menschenstimme hinzutreten als Organe neuer, in dieser noch nicht gegebener Formen theils der Bewegung, theils der dynamischen Wirkung, theils eigenthümlicher Klangqualitäten (§. 805). Bei der Vocalmusik war die Sache einfacher; dort konnte sogleich zu den concreten Gattungen des monodischen oder mehrstimmigen Lieds, der Arie, der mehrstimmigen Solosätze, des Chors u. s. w. fortgegangen werden, weil diese Gattungen einfach daraus erwachsen, daß die Einzelstimme für sich oder mit andern zusammen auftritt. Hier aber verhält es sich anders; zwischen die Betrachtung der concreten Gattungen, Instrumentallied, Tanz, Marsch, Concert, Symphonie u. s. w. und die Betrachtung der verschiedenen Instrumentenarten müssen wir hier einschieben die Erörterung der verschiedenen Com-

binationen der Instrumente; jene concreten Gattungen können sich dieser Combinationen jede in ihrer Weise bis zu einem gewissen Umfang bedienen, es kann z. B. ebensogut Clavier- als Trompeten-, Harmonie (Bläserchor)-, Orchestermärsche geben, und sie setzen daher die Lehre von den verschiedenen Combinationen bereits voraus (wie das Lied, der Chor die Lehre von Melodie, Harmonie, Polyphonie voraussetzte). Zunächst ist also hierauf einzugehen, welche Bedeutung dem Solo-, dem mehrstimmigen und dem Orchesterinstrumentalsatz im Allgemeinen zukommt, und sodann hieran erst die Betrachtung der concreten Gattungen anzureihen. — Das „mehrstimmig" ist hier, indem uns in diesem Zusammenhang Stimme eine für sich wirksame Instrumentalstimme bedeutet, in einem andern Sinn als früher (§. 781) genommen, nämlich so daß es keine Anwendung auf den mit blos begleitenden Instrumentalstimmen auftretenden Solosatz findet, sondern nur auf Sätze, die für eine Mehrheit zusammenwirkender Instrumente, jedoch nicht für das ganze Orchester, bestimmt sind, sei es nun daß in dieser Mehrheit die Einzelstimme blos einfach, durch Ein Instrument (wie im Streichquartett), oder vielfach (wie in der Harmoniemusik) besetzt ist. Auch den Ausdruck Polyphonie mußten wir im vorhergehenden §. noch in einem andern als dem gewöhnlichen Sinne gebrauchen, indem sich uns dort der Begriff „orchestrisch polyphon" als passendste Bezeichnung der Mannigfaltigkeit zugleich ertönender instrumentaler Klangfarben ergab; es verhält sich mit Beidem ähnlich wie mit dem Begriff des „Satzes", der in der Theorie der Musik nicht weniger als viererlei, 1) die Hälfte einer Periode (S. 927), 2) den einen Haupt- oder Nebengedanken enthaltenden Theil eines Tonstücks (S. 956), 3) das Tonstück, das Theil eines größern ist (z. B. Satz einer Symphonie) und 4) außerdem noch wie hier die Composition ihrer technischen Seite nach (so auch homophoner, polyphoner Satz u. dergl.) bezeichnen muß.

§. 808.

Der Instrumentalsolosatz ist eine Monodie des Einzelinstruments, welche entweder mehr eine dem Charakter desselben entsprechende Einzelstimmung wiederzugeben, oder mehr diesen Charakter selbst und die mit ihm gegebene eigenthümliche Kunstform zu veranschaulichen, oder auch die Leistungsfähigkeit des Instruments in's Licht zu setzen hat. Wird an die Stelle dieser Zwecke die Darlegung der Leistungsfähigkeit des Spielers gesetzt, so ist damit an die Stelle eines künstlerischen Actes entweder die unkünstlerische Production bloßer Fertigkeit oder die wenigstens noch nicht künstlerische Manifestation subjectiver Genialität oder Geistreichheit getreten. Die erstere Art des Virtuosenthums hat jedoch eine äußere Berechtigung, sofern sie indirect zur Vervollkommnung der Technik mitwirkt; die zweite hat einen Anspruch auf Anerkennung theils

an ſich, theils ſofern im Gebiet der Inſtrumentalmuſik bei einer die Eigenthümlichkeit und Grenze des Organs überſchreitenden Behandlung doch weniger Unnatur, Willkür und Widerſpruch iſt, als im Gebiet der von ſtrenger zugemeſſenen Naturbedingungen abhängigen Vocalmuſik.

Die Sätze, welche der §. aufſtellt, haben den Zweck, dem Inſtrumentalſoloſpiel, das durch das moderne Virtuoſenthum vielfach in Verruf gekommen und neuerdings auch hievon ganz abgeſehen von Wagner als höchſte Spitze des „Egoismus" ſich ſelbſt iſolirender Muſik gebrandmarkt worden iſt, theils ſein begründetes Recht zuzuſprechen, theils die Schranken zu bezeichnen, innerhalb welcher es ſich zu bewegen hat. Vor Allem kann darüber kein Zweifel ſein, daß das Soloſpiel den eigenthümlichen Vorzug hat, der unmittelbarſte Ausdruck der Stimmung des Subjects zu ſein, der innerhalb der Inſtrumentalmuſik möglich iſt; das einzelne Inſtrument ſteht ganz unter der Gewalt ſeines Spielers und gibt den von ihm beabſichtigten Empfindungsgehalt vollkommen wieder mit einer Leichtigkeit und wechſelvollen Beweglichkeit, mit einer Feinheit der Nüancirung, die für das Zuſammenſpiel Mehrerer nicht in gleichem Grad erreichbar iſt, weil verſchiedene Subjecte nie ſo zur Einheit weder eines kunſtvoller bewegten Spieles noch des feinern Stimmungsausdrucks zuſammenzugehen vermögen; das Inſtrumentalſoloſpiel ſteht dem unmittelbaren Gefühlsausdruck, dem Lied- und Ariengeſange am nächſten und überbietet ihn noch weit durch die Freiheit der Technik; es kann daher ſo wenig als dieſer verworfen werden. Sodann iſt es gewiß in Ordnung, wenn der Umſtand, daß jedes Inſtrument gewiſſen Stimmungskreiſen vorzugsweiſe entſpricht, praktiſch gemacht, d. h. eine Stimmung auf einem ihr beſtentſprechenden Inſtrument „geſungen" oder kunſtreicher „geſpielt" wird (S. 980). Die unendliche Mannigfaltigkeit der Stimmungen, Empfindungen, Erregungen verlangt in der Kunſt nach adäquaten Ausdrucksmitteln; ſind ſolche nicht da, ſo ſind ſie zu ſuchen; ſind ſie da, wie eben in den Inſtrumenten, ſo wäre es Thorheit, ſie nicht in Thätigkeit zu ſetzen. Nicht jede Stimmung iſt für Harmonie oder Orcheſter da; es gibt auch ſubjectivere, perſönlichere, ſowie in ſich zurückgezogenere, einfachere, beſchränktere, ſtillere Stimmungen, denen durch Vielſtimmigkeit und Polyphonie ein falſcher, entweder zu univerſeller oder zu kräftig voller Ausdruck gegeben würde. Welche Stimmungs-, Erregungskreiſe den einzelnen Inſtrumenten vorzugsweiſe zufallen, geht aus §. 805 u. f. von ſelbſt hervor, und nur darauf iſt hier noch hinzuweiſen, daß eine ſtrenge Ausſchließlichkeit nicht ſtattfindet, daß vielmehr Luſt und Unluſt, idealiſchruhige und pathetiſcherregte Empfindung im Allgemeinen auf jedem für das Soloſpiel geeigneten Inſtrument dargeſtellt werden können, daß aber andrerſeits auf jedem der Stimmungsausdruck wiederum ſich eigenthümlich

modificirt, und doch jedes wegen seiner eigenthümlichen Beschaffenheit in Bezug auf Kraft, Helligkeit, Beweglichkeit u. s. w. für Eine oder für mehrere bestimmte Stimmungsarten am empfänglichsten und eben in ihnen am wirksamsten ist. — Das Solospiel kann aber auch mehr rein instrumentaler Natur, d. h. (§. 796) auf objective Veranschaulichung einer besondern Instrumentalkunstform gerichtet sein, es kann darauf abzwecken, der künstlerischen Phantasie ein charakteristisches Instrumentaltonbild vorzuführen; die Empfindung, der Inhalt soll auch hier nicht fehlen, aber die Form, die Ausführung, die Darlegung der dem Instrument naturgemäß abzugewinnenden Toncharaktere, Tonkräfte, Toncombinationen, Figuren u. s. w., kurz die volle Belebung des Organs und der in ihm schlummernden Möglichkeiten schöner musikalischer Wirkung ist die Hauptsache. Auch hiegegen ist mit Fug nichts einzuwenden; es würde im Gegentheil etwas Wesentliches verloren gehen, wenn z. B. die große Mannigfaltigkeit von Gestaltungen, welche ein Variationencyclus eröffnet, niemals dazu benützt würde, in der einen oder andern Violinvariation den Charakter dieses Instruments nach der einen oder andern Seite, seine Feinheit, Wärme, Beweglichkeit, die Kraft großartiger Bogenführung u. s. w., zur Darstellung zu bringen; was an sich schön und bedeutend ist, muß auch an's Licht des Bewußtseins herausgehoben, zur gemeinsamen Anschauung Aller gebracht werden. Und zwar ist hievon auch ein solches Solospiel nicht auszuschließen, welches mehr das Quantitativtechnische der „Leistungsfähigkeit" eines Instruments, der künstlichen Schwierigkeiten, die es auf die Bahn zu bringen und siegreich zu überwinden erlaubt, hervorzukehren sich zum Zwecke setzt; es entsteht auch hiedurch ein concretes Bewußtsein der Eigenthümlichkeit und Wirksamkeit des Instruments und eine Anschauung einer besondern Kunstart, welche einfachern Productionen als berechtigter, das Prinzip bewegter Mannigfaltigkeit der Stimmführung in höchster Potenz darstellender Contrast gegenübertritt. — Die weitern Sätze, welche der §. über das Solospiel aufstellt, sofern es in eine Darlegung subjectiver Virtuosität übergeht, bedürfen (besonders bei Vergleichung von §. 525, 409 f.) einer näheren Begründung nicht; was über das geringere Maaß der Unnatur abstracter Instrumentalvirtuosität der Gesangsvirtuosität gegenüber gesagt ist, leuchtet von selbst ein, da das Instrument von vorn herein ein unselbständiges Werkzeug und ein rein technisches, freiste Behandlung zulassendes, ja herausforderndes, zudem ein todtes, in seinem Bestande nicht zu alterirendes oder stets neu herzustellendes Organ in der Hand des Spielers ist, wogegen die Menschenstimme einerseits zu hoch steht, um zu einem bloßen Mittel virtuoser Ostentation des Individuums herabgewürdigt werden zu dürfen, und andrerseits zu zart, zu kunstvoll organisirt, zu ausdrucksreich, wie als Naturgabe zu kostbar ist, als daß ihre Verderbung, Verschwendung und Hineinleitung in eine falsche

Gesangmethode nicht als eine ästhetische Sünde gefühlt werden müßte, die zum Voraus allen Kunstgenuß bei dergleichen Productionen unmöglich macht. Blos bei denjenigen Instrumenten, welche zum Solospiel sich gar nicht oder nur unter ganz ungewöhnlichen, selten vorhandenen Bedingungen technischer Meisterschaft eignen, wie Posaune, Fagott, ist die Unnatur eine ähnliche, obwohl sie auch hier weniger verletzend wirkt.

Die Begleitung des Solospiels kann je nach dem innern Charakter des Tonstücks monodisch, vielstimmig, orchestrisch sein und sowohl verschiedene Tonstärken als mannigfaltigste Klangfarben in Anwendung bringen, oder auch auf ganz einfache, blos füllende Harmonie sich beschränken. Am entschiedensten verschmäht die Orgel, wenn sie als Soloinstrument auftritt, jede weitere Begleitung wegen ihres ganz eigenthümlichen Charakters, der, wenn sie Principalinstrument ist, eine Combination mit andern nicht leicht zuläßt und ihrer auch nicht bedarf; ähnlich selbständig ist auch die Harfe, weniger schon das Clavier, durch dessen Verbindung besonders mit den kräftig und doch zart ausfüllenden, tonaushaltenden Streichorganen die Einseitigkeit des Claviers ergänzt und ein ebenso voller und gediegener als doch feingedämpfter Harmonieklang hervorgebracht wird.

§. 809.

Der mehrstimmige Instrumentalsatz combinirt mehrere Instrumente, um ein durch die Natur derselben und durch ihre qualitative und quantitative Gesammtwirkung bedingtes Instrumentaltonbild hervorzubringen. Die Combinationen können einfacher oder zusammengesetzter, von gleichartiger oder von gemischter Gattung sein, und entweder einen mehrstimmigen Solosatz oder einen Harmoniesatz mit mehrfach besetzten Stimmen darstellen; im Concertsatz sind die Prinzipien des Solo- und des Harmoniesatzes vereinigt.

Der in §. 808 zuletzt erwähnte Solosatz der Harmonieinstrumente, Clavier, Orgel u. s. w., geht bereits über die Monodie zur Mehrstimmigkeit, über die Homophonie zur Polyphonie hinaus und bildet so den Uebergang zu dem mehrere Instrumente vereinigenden Satz. Der unbegleiteten Monodie des Einzelinstruments entspricht innerhalb des letztern der „mehrstimmige Solosatz", der begleiteten der „Concertsatz", der einfacher begleiteten die „gleichartige, einfachere", der voller begleiteten die „gemischte, zusammengesetztere Art" des mehrstimmigen Satzes, sowie insbesondere der „Harmoniesatz", der jedoch zugleich den directen Gegensatz zum monodischen Satze bildet. Der mehrstimmige Solosatz ist hier, wie in der Vocalmusik, die erste Form, durch welche der „Egoismus" des Einzelspiels überwunden, die

Instrumentalkräfte zum Zusammenwirken vereinigt werden, sei es nun in einfachern und freiern oder künstlichern und strengern polyphonen Formen, die man am besten insgesammt unter dem gemeinsamen Namen des Symphonischen befaßt, von „harmonisch" dadurch verschieden, daß es auf eine größere Selbständigkeit der zusammenwirkenden Instrumente hinweist, von „polyphonisch" (im Sinn von §. 781) nur dadurch, daß es dem Gebrauch gemäß blos Instrumentalpolyphonie bedeutet (ein Sprachgebrauch, der seiner scheinbaren Zufälligkeit ungeachtet doch ganz zutreffend ist, sofern, wie §. 803 zeigte, die Instrumentalpolyphonie weniger als die Vocalmusik eine kunstgerechte polyphone Sonderung aller Stimmregionen gestattet und daher trotz aller Klangfarbenmannigfaltigkeit doch mehr symphonisch, als, wie man erstere bezeichnen könnte, antiphonisch oder heterophonisch ist). Die Instrumentenzahl des mehrstimmigen Solosatzes unterliegt keiner festen Begrenzung; einfachere Formen (Duo's, Trio's, Quartette) verstehen sich von selbst, zusammengesetztere schon weniger leicht, weil mit der Vermehrung der Stimmen die Schwierigkeit ihrer selbständigern Führung zunimmt; nur so viel läßt sich hierüber im Allgemeinen sagen, daß die einfachere Form sich besser eignet für Sätze gleichartiger oder doch weniger gemischter Gattung (z. B. Streichquartett, Clavier und Streichinstrumente), die zusammengesetztere aber mehr für die gemischten, weil die Unterschiede der Charaktere und Klangfarben der vereinigten Instrumente eine vollzähligere und dabei doch mannigfaltige, überall klar bleibende, wirkungsreiche Stimmencombination begünstigen (Sextett u. s. w.).

1. Unter den zahlreichen schönen und charakteristischen Formen, welche sich hier ergeben, ist zunächst besonders *der mehrstimmige Solosatz für Streichinstrumente* hervorzuheben. Die distincte Tonschärfe und die ungemein figurenreiche Volubilität dieser Instrumente machen sie, und zwar namentlich die höherliegenden (den Contrabaß weniger), für mannigfaltige, in den einzelnen Regionen verschieden rhythmisirende Stimmencombinationen ganz vorzüglich geeignet, und zugleich steht dieser reichen Belebtheit der Tonbewegung hier jene feine Gedämpftheit, jene ätherische Idealität des Klanges zur Seite, selbst wiederum abwechselnd mit nachdrücklicher Entwicklung der elastischen Tonkraft, welche diesen Instrumenten inwohnt. Nicht die volle, compacte, reiche Lebensentfaltung, welche im Harmonie- und umfassendern Symphoniesatz zu Tage tritt, auch nicht die reizende Fülle und Abwechslung von Klangwirkungen, zu denen der gemischte Satz Gelegenheit bietet, ist von dem Zusammenwirken der Streichinstrumente zu erwarten, sondern ihr Gebiet ist nach der einen, formalen Seite hin das Kunstreiche des Ineinandergreifens der Stimmen, in materialer Beziehung die Innerlichkeit eines nicht zu effectivem Schall und Klang heraustretenden, sondern stillgedämpften, fast schattenhaften, in einzelnen Partien wohl auch

zu energiſcher, pathetiſcher Spannkraft ſich erhebenden, aber auch da das Gedämpftſchattenhafte feſthaltenden Tongewebes, das wie aus feinen Fäden ſich zuſammenflicht, alle concretere, derbere Realität dagegen, alle metallreiche Klangdynamik ferne von ſich hält. Beide Seiten, die formale und die materiale, vereinigen ſich ſchließlich in einem und demſelben Reſultate, darin nämlich, daß dieſe Muſik die geiſtigſte iſt — geiſtig nicht im ethiſchen Sinn, ſondern in dem des Gedankenmäßigen, des Gegenſatzes zu ſinnlich naturaliſtiſcher Lebensfülle; ſie führt uns aus dem lauten Lärm des Lebens hinein in das ſtille Schattenreich des Idealen, in die unſinnliche Welt des in ſich, in ſein verborgenſtes Gefühlsleben zurückgezogenen, dieſes Gefühlsleben ſich ſelbſt innerlich gegenüberſtellenden Geiſtes, ſie realiſirt eben dieſe ideelle Seite der Inſtrumentalmuſik (S. 987), ſie iſt eine Gedankenmuſik der reinen Kunſt, aus der wir uns freilich bald wieder nach der vollen Realität naturaliſtiſch klangreicherer Tonweiſen zurückſehnen, die uns aber doch innerlich erhebt durch den hohen, von Sinnenreiz freien, einzig der erfindungsreichen Feinheit kunſtvoller Compoſition gewidmeten Genuß, zu welchem wir durch ſie gelangen. Sie erfordert aber eben darum auch weit mehr innern Gehalt als andere Tonwerke, ſie muß durch ihn erſetzen, was ihr abgeht an äußerer Fülle und Kraft; ein Zwiegeſpräch des Geiſtes, ein Spielen des ſchöpferiſchen Gedankens mit ſich ſelbſt muß ſie abbilden, wenn ſie nicht bedeutungslos werden, nicht auf den Standpunkt virtuoſer Behandlung der Einzelinſtrumente zurückſinken will. Am eheſten iſt dieß noch geſtattet bei einfachern Tonſtücken dieſer Gattung, die eben um ihrer Einfachheit willen weniger Anſprüche erheben und weniger Erwartungen erregen; aber bei zuſammengeſetztern, wie namentlich bei Quartetten, iſt der Fall ein anderer, ſie können allerdings (wie gewöhnlich bei Haydn und Mozart) wegen der ungemeinen Dehnbarkeit aller muſikaliſchen Formen auch das einfach Gemüthliche oder das ſchmelzend Weiche ſich zum Gegenſtande nehmen oder auf künſtlichere Durchführung der Gedanken verzichten, aber dann bringen ſie das Eigenthümliche der Quartettform auch nicht zu vollſtändiger und befriedigender Erſcheinung; dieß geſchieht erſt, wenn ſie zu tieferem Gefühlsinhalt und höherer Kunſt der Compoſition ſich erheben und ſo wirklich ein lebendiges Bild des Webens des Geiſtes in ſich ſelbſt, der in ſich verſenkten, mit ſich ſelbſt beſchäftigten Innerlichkeit des Gedankens darſtellen. — Der mehrſtimmige Soloſatz für Blasinſtrumente hat wiederum einen andern Charakter und Zweck; er iſt weicher, offener, heller, klangreicher; er iſt auch ſtiller und gedämpfter Art, aber blos inſofern, als er Soloſatz iſt, der die Einzelſtimmen nicht mehrfach beſetzt, er ſtellt ſchon ein ungehemmteres Wachwerden und Sichergießen der Gefühle dar, er hält ſie nicht mehr zurück im Innern der künſtleriſchen Phantaſie, ſondern läßt ſie heraustreten, ſich ausſingen in dem hellen Klang und — wenn er Blas-

inſtrumente verſchiedener Art vereinigt — in dem reichen Farbenſpiel der einander ablöſenden und antwortenden Inſtrumente; er iſt diejenige Species der Compoſition, in welcher eben dieſes Moment der Klangfarben zum Behuf eines ebenſo innigen als mannigfaltigen Gefühlsausdrucks zu voller Geltendmachung gelangt; das Ideellgeiſtige und das intenſiv Energiſche der Streichinſtrumente fehlt ihm, er neigt ſich entſchieden theils zum Weichaufgelöſten, Süßen, Lieblichen, Idylliſchen, andrerſeits zum naturaliſtiſch Reizenden, Luſtigen, Komiſchen hin, er gewährt weniger innerliche Befriedigung als unmittelbares momentanes Wohlgefallen, und er hat daher die hohe Bedeutung innerhalb des Kreiſes der verſchiedenen Muſikformen nicht, welche z. B. dem Streichquartett zukommt; hieraus iſt es zu erklären, daß er von den Meiſtern der Compoſition verhältnißmäßig ſeltener für ſich allein angebaut und ſtatt deſſen mehr nur als Theil größerer Tonſtücke, Symphonieen, Oratorien, Opern verwendet iſt, wiewohl jetzt die ſo viel weiter als früher vorgeſchrittene Technik der Behandlung der Blasinſtrumente eine ausgedehntere Pflege dieſes Muſikzweiges gerade ſehr begünſtigen würde. — Von dem gemiſchten mehrſtimmigen Soloſatz verſteht es ſich durch ſich ſelbſt, daß er den umfaſſendſten Spielraum ſowohl für Gefühlsausdruck als reiche Gedankenerfindung eröffnet; den Combinationen der Inſtrumente ſind durch die Natur der Sache wohl an gewiſſen Puncten Grenzen geſteckt, indem z. B. Horn und Clavier entſchieden nicht zuſammenpaſſen (weil Voll und Dünn unmöglich zuſammengehen), aber ſie ſind deßungeachtet zahlreich und mannigfaltig genug, um dieſen Zweig der Compoſition zu einem ganz beſonders lohnenden zu machen. Nur der Mangel, der aber kein Fehler, ſondern nur eine im Weſen der ganzen Species ſelbſt liegende Einſeitigkeit iſt, haftet ihm an, daß die Combination gemiſchter Organe immer etwas von Willkür an ſich hat; das Streichquartett hat etwas feſt Umgrenztes, es iſt ein Ganzes in ſich, es zeichnet durch ſich ſelbſt die Aufgabe, die der Künſtler ſich zu ſetzen, und die Methoden, die er zu befolgen hat, klar vor, während z. B. das gemiſchte Septett einestheils zu ſo mannigfaltigen Inſtrumentaleffecten Raum gewährt, daß die Wahl unter ihnen ſchwanken muß, und anderntheils doch eine in ſich charakteriſtiſch abgeſchloſſene Totalwirkung, wie Quartett im Kleinen und Orcheſter im Großen, nicht erzielen kann. Der gemiſchte Satz iſt eine weniger ſcharf beſtimmte Form, deren Erfüllung mit einem vollkommen zutreffenden Inhalt ſchwerer zu finden, Sache des Glücks und Takts des Componiſten iſt; er iſt nach dieſer Seite eine Art muſikaliſcher Phantaſie, wenn er ſich auch rückſichtlich der Anordnung ganz in den gewöhnlichen Formen des „Tonſtücks mit mehrern Sätzen" bewegt; er iſt eine Uebergangsform, in der Mitte ſtehend zwiſchen Solo- und Orcheſterſatz und hat ebendaher das Schwebende und Unbeſtimmte, das allen Mittelgattungen eigen iſt.

2. Der Harmoniesatz ist der erste Anlauf dazu, durch Vereinigung eines Chors von Instrumenten das dynamische Element der Instrumentalmusik, ihre Klangfülle und Klangkraft, vollkommen hervortreten und die einzelnen Instrumente zur Erzielung einer compacten Gesammtwirkung zusammentönen zu lassen. Die verschiedenen Stimmen sind hier nicht mehr Solostimmen und daher auch nicht mehr einfach vertreten (außer so weit bei einzelnen Organen, wie Posaune u. s. w., ihre Klangkraft mehrfache Besetzung entbehrlich macht), sondern mehrfach; denn der Zweck ist, eine Totalwirkung hervorzubringen, an welcher die einzelnen Instrumente nicht blos durch ihre Qualität, Klangfarbe, sondern und zwar vorzugsweise durch gemeinsame Klangkraft mitzuarbeiten haben; nicht auf Tonfarbenpolyphonie, sondern auf eine allerdings reich und stark gefärbte, aber dabei in sich verdichtete, voll und hell zusammenklingende Tonkraft und Tonmasse ist es abgesehen, innerhalb welcher die Einzelinstrumente nur insofern selbständiger wirken, als auch hier neben der gleichförmigen Bewegung des Ganzen als compacter Masse das Bedürfniß sich geltend macht, zum Behuf theils der Abwechslung, theils des Ausdrucks eine Variirung des Fortgangs eintreten zu lassen entweder durch einfachere, weniger stimmenreiche Abschnitte und Sätze (Trio's und dgl.), in denen das Hauptinstrument soloartig wirkt, oder andrerseits durch vorübergehende polyphone Behandlung, in welcher eine oder mehrere Einzelstimmen (z. B. kräftige Baßtöne) aus dem Ganzen heraus- und ihm oder andern Stimmen in freiem Wechselspiele gegenübertreten. Der Name „Harmoniemusik" für diese Satzart hat eben darin seinen Ursprung, daß sie nicht mehr, wie der Solosatz, auf Melodie oder Melodieenverschlingung, sondern auf kräftige Gesammtwirkung ausgeht, in welcher Charakter und Ausdruck der Melodie nur eines der mitwirkenden Momente bildet, ja oft nur die untergeordnete Stellung des Rahmens, des Umrisses einnimmt, innerhalb dessen die klangreiche Tonmasse sich bewegen muß, um Klarheit und Bestimmtheit des Fortgangs zu haben. Die Harmoniemusik ist durch diese ihre Compactheit in ihrer Art Dasselbe, was der (einfache) Chor in der Vocalmusik, das Clavier und die Orgel unter den Einzelinstrumenten sind; sie geht aus dem Streben hervor, einen vollen, ungetheilten Musikeindruck zu haben, der Gehör und Phantasie objectiv ergreift und erfaßt, nicht aber wie der Solosatz sie blos anregt und zu beobachtender Verfolgung seines Ganges und seiner Verzweigungen einlädt; in der Harmoniemusik stellt das Gefühl eine Klangfülle sich gegenüber, in der es untergeht und untertaucht, um sich von ihr und von der in ihr zu Tage tretenden Empfindung in voller Hingebung durchdringen, durchwärmen, durchbeben zu lassen; sie ist die directe Negation der ideellen Stille und Ruhe des geistigen Insich- sowie der Egoität des persönlichen Fürsichseins, sie ist die Erfüllung des Raums mit hell aufsteigendem, von allen Seiten her

wiederklingendem Vollton eines Instrumentenchors, welcher eine Stimmung nicht blos charakteristisch malt und zeichnet, sondern dem Hörer warm und voll entgegenbringt als eine weithindringende, allbewegende, universelle Empfindung, die auch sein Bewußtsein lebendig erfüllen, ihn mit allen Andern in Einem Gesammtgefühl vereinen soll. Die einfachern, weniger stimmreichen Zwischensätze und Zwischenperioden, von welchen oben die Rede war, treten herein als Episoden, in welchen die Tonbewegung entweder dünner, leichter, schwebender oder, bei energischem Erklingen klangvoller Einzelinstrumente, markirter, kräftiger eindringend wird; im erstern Fall, z. B. bei einem liedartigen Trio, wird der Eindruck ruhiger, weicher, es wird Raum geschafft für zartere, feinere, freier gehobenere Erregungen, es treten Tonbewegungen auf, in denen wir behaglich ausruhen, weil sie stiller und gedämpfter uns in's Ohr klingen, Tonbilder, denen wir mit Lust oder Interesse folgen, weil die Massenwirkung zurückweicht und kunstreichern melodiösen und rhythmischen Gestaltungen Platz macht, so daß also hier das Prinzip des Harmoniesatzes das des Solosatzes ergänzend in sich aufnimmt; im zweiten Falle aber werden wir herausgerissen aus dem gleichförmig hinwallenden Strome des bewegten Tonmeeres, es treten Einzelstimmen uns entgegen, die uns gemahnen wie Einzelkräfte, die etwas für sich bedeuten, für sich wirken wollen, oder wie laute Signale, die auf etwas Besonderes, Außerordentliches hinweisen und so ein Bild des nie in reinem Gleichmaaß dahinschwebenden, sondern immer wieder durch Wechsel, Contraste, widerstandhervorrufende Hemmungen u. s. w. lebendig bewegten menschlichen Daseins geben. Indeß Zwischenspiel bleibt im Harmoniesatze dieß Alles; er bedarf dieser Ausweichungen in das Prinzip des Solosatzes keineswegs nothwendig und überall, er kann ebenso gut von Anfang bis zu Ende seine unverminderte Klangfülle und compacte Massenhaftigkeit beibehalten, um durchaus mit gleich intensiver Kraft oder wenigstens mit gleichmäßig vollem Eindruck zu wirken. — Durch diesen seinen Charakter gleichmäßiger, einfachgewichtiger Totalwirkung, welche die künstlichern und verwickeltern Musikformen von ihm ausschließt, ist der Harmoniesatz dem Chore auch noch in einer andern als der oben hervorgehobenen Rücksicht verwandt; er ist nämlich die volksmäßigste Gattung der Instrumentalmusik; er stellt große, massenbewegende Empfindungen dar in einfacher und in eindrucksvoller Form zugleich, und er ist daher nicht nur für Musikstücke, die eben solche Empfindungen zu ihrem Inhalte haben, Tanz, Marsch u. s. w., sondern auch für den Vortrag von Compositionen geeignet, welche, obwohl ursprünglich nicht für Harmoniemusik oder nicht blos für sie bestimmt, doch von so einfacher und kräftiger und zugleich von so unmittelbar allgemein ansprechender Natur sind, daß ihre Production durch volle, klare, wohlklingende, weithin hallende Harmoniemusik ihrem Eindruck blos vortheilhaft ist,

indem durch dieſelbe eben ihre dem Weſen des Harmonieſatzes entſprechende Seite, d. h. eben ihre Einfachheit, Kraft und Gefälligkeit nur um ſo ſprechender hervorgekehrt und in der geeignetſten Form in weitere Kreiſe getragen, größeren Maſſen von Hörern dargeboten wird. Das Claſſiſche, das Gehaltreiche in einfachſchöner Form, iſt und wird als ſolches immer auch Gemeingut, Gegenſtand des allgemeinen Intereſſes, es wird „maſſenbewegend", ſelbſt wenn es ſeiner urſprünglichen Conception und Abzweckung nach ſich dieſes Ziel nicht geſteckt hatte, und dazu, daß es auch dieſes wirklich werde und bleibe, iſt die Harmoniemuſik vorhanden, ſie verbreitet und populariſirt das Schöne, ſie führt, was die höhere Kunſt in volksthümlichem Sinne gedichtet hat, dem Volke zu mit der ganzen unmittelbar in's Ohr fallenden Stärke, Klarheit und Schönheit des Klanges, welche hiezu erforderlich iſt. — Seinem allgemeinen Begriffe nach iſt der Harmonieſatz auf keine der beiden Hauptgattungen der Inſtrumente, Blas- und Streichorgane, beſchränkt; er hat die eine oder die andere zu wählen, um ein gleichartiges und dadurch compactes Tonganzes hervorzubringen, er kann ſich auch des vollen Streicherchors bedienen, um mittelſt ſeiner ungemeinen Spannkraft und leichten Beweglichkeit großartige oder reizende Wirkungen hervorzubringen, er wird hiedurch namentlich zu mannigfaltigern und ſchlagendern rhythmiſchen Effecten in den Stand geſetzt, und es iſt daher als Mangel zu bezeichnen, daß dieſe Compoſitionsform verhältnißmäßig ſo gar ſelten iſt, obwohl z. B. ſo viele Symphonieen, in welchen ſie vorübergehend vorkommt, ihre eigenthümliche Kraft und Schönheit klar genug in's Licht ſetzen. Aber Regel wird allerdings die Wahl der *Blasinſtrumente* ſein; denn die Seite der „Harmonie", daß Alles klingt und in Einen Klang zuſammengeht, daß es voll und laut an's Ohr ſchallt und tönt, wird nur durch die Blasorgane wahrhaft realiſirt, und auch die unmittelbar anſprechende Gefälligkeit ſowie die ergreifende Macht des Hallens in die Weite und Ferne, durch welche die Harmoniemuſik vorzugsweiſe ſociale und volksthümliche Muſik wird, kommt nur den Blasorganen zu, und es iſt ſomit dagegen nichts einzuwenden, daß der Harmonieſatz der letztern ſich vorzugsweiſe bedient (obwohl ein ſpezieller Mißſtand damit verbunden iſt, die zum Behuf der Erleichterung des Spiels nothwendige Umwandlung der Hauptblechorgane in „Ventilinſtrumente", welche zwar gleiche Volubilität wie Clarinette u. ſ. w. beſitzen, aber nicht mehr die „ſchütternde", den ganzen Inſtrumentkörper gleich durchbebende Reſonanz und damit auch nicht mehr jenes tiefgehende Ergreifen, jenes romantiſche in die Seele Dringen der urſprünglichen Blechorgane).

3. Die dritte Gattung des mehrſtimmigen Inſtrumentalſatzes iſt der *Concertſatz*. Mit Concert wird zwar auch das Soloſpiel (z. B. einer Violine) bezeichnet, das von andern ganz untergeordneten Stimmen begleitet iſt; das Wort begünſtigt aber ſeiner urſprünglichen Bedeutung nach eher

den engern hier gewählten Gebrauch für eine Satzweiſe, welche die Prinzipien des Solo- und des Harmonieſatzes vereinigt, indem neben dem Einzelinſtrument, dem die Hauptrolle zugetheilt iſt, die Geſammttonmaſſe oder innerhalb ihrer wiederum einzelne Inſtrumente ſelbſtändiger wirken, als es bei bloßer Begleitung der Fall iſt. Das Hauptinſtrument tritt für ſich auf und entfaltet vollkommen frei ſeine ganze Kraft und Formenmannigfaltigkeit; aber der Chor der übrigen Inſtrumente tritt hinzu nicht nur einleitend, begleitend und verſtärkend, ſondern auch ſelbſt frei mitwirkend, ſo daß das Hauptinſtrument doch nur als einzelnes Glied der Geſammtheit der Tonkräfte, als einzelne Stimme des ganzen Chors der vollen Muſik erſcheint, das nicht blos für ſich ſein, nicht allein herrſchen und glänzen will, ſondern an das Ganze ſich anlehnt, aus ihm Kraft ſchöpft, ihm die Tonführung überläßt, wo der Ausdruck der Stimmung großartiger werden ſoll, ſich aber immer auch wieder aus ihm mit glanzvoller Virtuoſität erhebt, weil das Muſikſtück doch auf das Hervortreten des Einzelinſtruments in ſeiner Eigenthümlichkeit angelegt iſt. Auch andere Inſtrumente treten zum Hauptinſtrument hinzu, „concertiren“ gleichſam um die Hauptrolle ſtreitend mit ihm, löſen es ab, und ziehen ſich dann wiederum zurück: das Prinzip der Individualiſirung iſt hiemit folgerichtig noch um etwas weiter, auch in die Inſtrumentation hinein, ausgebildet; ja es iſt auch möglich, daß nur ſolche concertirende Nebeninſtrumente in der Art des mehrſtimmigen Soloſatzes als kleinere Inſtrumentengruppe neben dem Hauptinſtrument hergehen, während ſie bei vollerer Beſetzung zwiſchen dieſes und den Geſammtchor der Inſtrumentenharmonie lebendig vermittelnd hineintreten. Die Berechtigung und Bedeutung der Concertform beſteht darin, daß ſie vermöge ihrer Anlage frei individualiſirende, alle techniſchen Mittel reich entfaltende Beweglichkeit und großartige Maſſenwirkung, Anmuth und Kraft, Reiz des Einzelſpiels und tieferen Gehalt des harmoniſchen Vollklangs in ſich vereinigt; die Egoität des Spielers, des Einzelinſtruments und der auf demſelben zur Darſtellung gebrachten, ſeinem Charakter entſprechenden beſondern Stimmung tritt hier allerdings wieder auf, aber nicht losgeriſſen vom Ganzen, ſondern innerhalb ſeiner und auf ihm ruhend, ganz ähnlich, wie es bei einem Lied oder einer Arie mit Quartett, Chor und dgl. der Fall iſt; das Einzelne und das Ganze treten aus einander, contraſtiren, gehen für ſich ihren Weg, ſuchen ſich wieder und finden ſich, verſchmelzen ſich jubelnd zu vollſter Einheit in ebenſo ſchönem und anmuthsvollem als ſtark und tief ergreifendem Wechſelſpiel der Trennung und der Einigung. Es verſteht ſich, daß dieſe Wirkungen nur möglich ſind, wenn die Concertform nicht mit bedeutungsloſen Figuren und hohlen Bravourſtücken, ſondern mit einem ihr wirklich entſprechenden, d. h. mit einem gemüth- oder ſchwungreichen Inhalt erfüllt wird; denn eben das Eine oder Andere dieſer beiden

eignet ſich zu der im Concertſatz ſtattfindenden Verbindung des virtuoſen Einzelſpiels, dieſes feinſten, gefühlvollſten, belebteſten, ſiegesgewiß immer höher und höher ſich ſchwingenden Ausdrucks der ſubjectiven Stimmung, und des Chors der Inſtrumente, deren voller Zuſammenklang die Einzelſtimmung hebt und trägt und ihr geſtattet, ſich zu der Bedeutſamkeit einer univerſellen, alldurchdringenden und ebendarum im Chorus vorgetragenen Geſammtheitsſtimmung zu erweitern. Gerade die ernſteſten und größten Meiſter haben es daher nicht verſchmäht, die Concertform zwar nicht vorzugsweiſe, aber doch mit Liebe anzubauen als ein Nebengebiet, das auch ſie anzog durch die ihm eigene Verſchmelzung des leichten, zarten, freibewegten ſubjectiven Elements mit dem kräftigen Wiederhall voll und gediegen anſprechender Harmoniemuſik. Der äußere Umſtand, daß das Concert nicht blos Inſtrumentengruppen, ſondern auch das ganze Orcheſter dem Hauptinſtrument beigeſellen kann, beweist natürlich dagegen nichts, daß es eine beſondere, vom Orcheſterſatz weſentlich zu unterſcheidende Muſikart iſt; zum Orcheſterſatz gehört nicht blos dieß Quantitative, daß alle Inſtrumentgattungen beiſammen ſind, ſondern vor Allem das Qualitative, daß das ganze Tonſtück ſeinem Charakter nach Orcheſter- und nicht blos ein das Orcheſter ſich beigeſellendes Soloſtück iſt; im Concert iſt das Hauptinſtrument die Eine, der Inſtrumentenchor die andere Hauptſtimme, zu der ſodann die concertirenden Nebeninſtrumente noch als weitere untergeordnete Stimmen hinzutreten, es iſt alſo im Prinzip immer noch ein mehr-, nicht ein allſtimmiger Inſtrumentalſatz.

§. 810.

Der Orcheſterſatz vereinigt mehr oder weniger alle Hauptgattungen von Inſtrumenten zu einem Ganzen, in welchem dieſelben theils zu Einer alle Schallkräfte und Klangfarben verſchmelzenden gediegenen Tonmaſſe zuſammengenommen, theils vereinzelt und in verſchiedenen Verbindungen und Stellungen gegen einander geführt werden, ſo daß ſich in ihm der Kunſt ein der größten Kraftwirkungen wie der mannigfaltigſten Combinationen gleich ſehr fähiges Organ für Tonwerke größeren Styls darbietet.

1. Das Orcheſter iſt der Chor der Inſtrumente, der Orcheſterſatz wie der für Vocalchor der allſtimmige Satz, der zwar nicht numeriſch alle Inſtrumentenſpecies zuſammenſtellt, wohl aber qualitativ, indem er ein Ganzes bildet aus den weſentlichen, einander ebenſo contraſtirend als ergänzend gegenüberſtehenden Hauptgattungen. Von numeriſcher Vollſtändigkeit kann in mannigfacher Weiſe abgeſehen, dieß und jenes Blasinſtrument weggelaſſen und ſo ein einfacheres Orcheſter gebildet werden; nur der Chor der

Streichinſtrumente kann in einer Vereinigung von Muſikorganen, die Orcheſter ſein ſoll, niemals fehlen, ſchon darum nicht (außer dem S. 1035 Bemerkten), weil der Begriff des Orcheſters im Gegenſatz zu andern Inſtrumentencombinationen weſentlich das Merkmal der techniſchen Totalität, d. h. des Vereintſeins aller Mittel für die Löſung aller der Inſtrumentalmuſik eigenthümlichen Aufgaben enthält, dieſe Totalität aber ohne die Streichorgane, in welchen allein volle techniſche Freiheit vorhanden iſt, nicht zu erreichen wäre. Um dieſen Kern der Streichorgane her aber ſtets alle und jede Inſtrumentenſpecies durch ein oder mehrere Exemplare vertreten zu laſſen, des einfachern Orcheſters ſich zu ſchämen und überall nur aus dem Vollen blaſen und toſen zu wollen, beſonders in einer eröffnenden Muſik (Ouvertüre), die ihrer Natur nach nicht ſchon mit der höchſten Culmination der Kräfte zu beginnen, ſondern auf dieſe nur erſt entfernt hinzuweiſen, nur auf ſie vorzubereiten hätte, iſt immer Verfall der Muſik, ſei es nun daß die Schuld mehr auf Seiten eines unmuſikaliſchen Publikums, dem der Componiſt entweder leichtfertig oder berechnend ſich accommodirt, oder auf Seiten des Letztern ſelbſt liegt, indem entweder in mehr naiver Weiſe der Lärm oder in feinerer, reflectirterer Art nebendem die Technik aller möglichen Klangfarben den ſchöpferiſchen Gedankenreichthum erſetzen ſoll. Die Klangfarbe iſt allerdings von weſentlicher Bedeutung in der Behandlung des Orcheſterſatzes (und zwar namentlich gegenwärtig, da die Lärmeffecte nachgerade nicht mehr wirken); aber nicht die ſelbſt wieder in das Lärmprinzip umſchlagende Production aller und jeder klangfarbenerzeugenden Inſtrumentencombinationen, nicht die Häufung der Klangeffecte iſt die Aufgabe; damit gingen gerade manche Klangwirkungen, die für mannigfaltige Charakteriſtik unentbehrlich ſind, d. h. eben die durch einfachere Orcheſterbeſetzung entſtehenden Färbungen des Tones verloren. Es macht einen ſehr großen Unterſchied aus, ob in einer Symphonie die ſchmetternde Trompete, die ſchmelzende Oboe, die kräftigere Clarinette, die liebliche Flöte fehlt; die ſo entſtehenden einfachern Orcheſterformen liegen in der Mitte zwiſchen dem „mehrſtimmigen“ und dem ganz vollſtimmigen Satz, ſie geben der Compoſition gleich von vorn herein ein eigenthümliches Gepräge größerer oder geringerer Gedämpftheit, Erregtheit, dieſer oder einer andern Gefühlsweiſe, dieſes oder jenes Grades der Einfachheit oder Gewichtigkeit, der Leichtigkeit oder der Tiefe u. ſ. f.; insbeſondere die Eröffnungsmuſik hat dieſen Grad des leichtern oder ſchwerern Gewichts, auf welchem das von ihr eingeleitete Drama durch Gehalt und Charakter ſteht, ſchon durch die Orcheſterbeſetzung ſelbſt anzudeuten, ſtatt z. B. durch volltönende Blasinſtrumentenſätze Erwartungen einer Tiefe und Energie des Inhalts zu erregen, die hintennach ſich durch nichts beſtätigen. Diejenige Orcheſterbeſetzung, welche blos die Hauptgattungen, nicht aber auch die Unterarten der Inſtrumente vereinigt

und dabei etwa auch die Schlaginſtrumente wegläßt, iſt als „einfaches Orcheſter“ zu bezeichnen; „volles Orcheſter“ iſt eine ſolche, welche auch die Unterarten (ſowie die nothwendigſten Schlaginſtrumente) vollſtändig vereinigt nur mit Ausnahme derjenigen, welche zu beſondern, gewöhnlich nicht erforderlichen Wirkungen beſtimmt ſind, d. h. namentlich der Pracht- und Kraftinſtrumente, Poſaune, Trommel u. ſ. w.; „voll“ iſt ein ſolches Orcheſter bereits, weil ihm nichts fehlt zu kräftigem, ſchönem, mannigfaltig charakteriſtiſchem Ausdruck der Stimmungen, mit denen die Kunſt in der Regel zu thun hat; die Beſetzung dagegen, welche auch die Pracht- und Kraftinſtrumente aufnimmt, geht bereits über das Volle, das keine Leere empfinden läßt, hinaus, ſie ergibt das „verſtärkte Orcheſter,“ das ſchon deßwegen immer Ausnahme iſt, weil ſeine Blas- und Schlaginſtrumente ſelbſt den vollzähligſt beſetzten Chor der Streichinſtrumente ſo überwiegen, daß es eigentlich zwei Orcheſter, zwei Inſtrumentalchöre ſind, die neben und gegen einander agiren. Im „vollen Orcheſter“ iſt es anders, der ebenſo ſtraffe als feine Violonen- und Violinenton behauptet hier das Uebergewicht, er umſpannt und durchdringt die Tonmaſſe mit überlegener Kraft und hält ſie ſo zu Einem Ganzen zuſammen, daher eben nur dieſes volle Orcheſter auch das normale Orcheſter iſt.

2. Das Orcheſter wirkt theils als einheitliches Tonganzes, theils, das Prinzip des ein- und mehrſtimmigen Satzes in ſich aufnehmend, als Neben- und Miteinander der beſondern in ihm enthaltenen Inſtrumente und Inſtrumentengruppen. Im erſten Falle verſchmelzen ſich die Schallkräfte und Klangfarben zu Einer „gediegenen“ Maſſe, obwohl auch hier wiederum mannigfache Unterſchiede möglich ſind, indem die Gediegenheit abſolut iſt, wenn die Blasinſtrumente den Streichorganen untergeordnet werden, aber deſto mehr nur relativ wird, je mehr die erſtern an der Melodieführung ſowie an der Harmoniefüllung ſelbſtändig theilnehmen (indem z. B. Hörner und Trompeten nicht uniſon, z. B. in der Tonica, Dominante, ſondern in vollgegliedertem Accorde mittönen). Der Klang dieſer Maſſe, der „Orcheſterklang,“ iſt vermöge der Combination aus den beiden Hauptgattungen eine Miſchung von Straffheit und Weichheit, von an ſich haltender Intenſität und breit ausſtrömender Fülle, von tonus und sonus, in welcher eben nach dem ſo oder anders genommenen Miſchungsverhältniß das erſte Element das zweite ſtärker oder nur geringer überwiegt; auch kann das zweite geradezu die erſte Stelle einnehmen, indem die Streichorgane mit der Rolle der Begleitung des Chors der Blasinſtrumente ſich begnügen; der Orcheſterklang hat ſo zwei Pole, zwiſchen denen er ſich in mannigfachen Abſtufungen hinundherbewegt, obwohl im Ganzen der erſte, der intenſivere Pol der Schwerpunct iſt, der nicht zu lange verlaſſen werden darf, da auf ſeiner Einhaltung die Einheit ſowie die wahre innerliche Kraft des Orcheſters

beruht. Es wiederholt ſich ſo in der Behandlung des Orcheſters derſelbe Unterſchied wie in ſeiner Beſetzung, der Unterſchied zwiſchen dem Einfachern und Vollern, zwiſchen Concentration und breiter Freilaſſung der Einzelkräfte. Dieſer Unterſchied ſetzt ſich nun aber noch weiter fort durch die Theilung des Orcheſters in Inſtrumentengruppen und Einzelinſtrumente, an welcher die Inſtrumentalmuſik vor der Vocalmuſik, die ihre gleichartiger zuſammengeſetzten Chöre nicht ſo leicht und nicht ſo mannigfaltig in Einzelſtimmen auflöſen kann, wiederum einen weſentlichen Vorzug rückſichtlich der Beweglichkeit und des Formenreichthums voraus hat. Je mannigfaltiger das Orcheſter an ſich iſt, z. B. in Vergleich mit der compactern Harmoniemuſik, deſto mehr liegt es in ſeinem Weſen, dieſe Mannigfaltigkeit nicht blos im Zuſammenklang aller Simmen verſchwimmen, ſondern ſie auch für ſich heraustreten, das Beſondere (die Gruppen) und das Einzelne (die Inſtrumente) theils mit dem Ganzen, theils unter ſich ſelbſt contraſtirend auftreten und ſie überhaupt ſich frei bewegen zu laſſen, um ſo theils Abwechslung der Klangmaſſe und des mit ihr gegebenen Gewichtes der Tonbewegung, theils Abwechslung der Klangfarben und der inſtrumentalen Bewegungstypen hervorzubringen. Das Orcheſter iſt nicht nur Vollchor und damit Organ für das Große, Gewichtige, Maſſenbewegende, Alldurchdringende, ſondern es iſt auch „gemiſchter Chor," der ſeine Einzelſtimmen für ſich zu klarer Sonderung und individueller Selbſtändigkeit entläßt, ſie aus ſich hervortreibt und wieder in ſich zurücknimmt, ja ſich ſelbſt erſt allmälig aus dieſen nach einander emporquellenden und allmälig in immer größere Maſſen zuſammenfließenden Einzelſtimmen zuſammenſetzt; das Orcheſter iſt einem Meere zu vergleichen, das gewaltig hinundherfluthet, aufbraust, ſchäumt oder auch in mildem Sonnenſchein ruhig aufundabwogt im reizenden Wechſel der Hebungen und Senkungen ſeiner von reichem Licht- und Farbenſpiel belebten Maſſen, das aber jeweilig dieſe Maſſen auch zurückzieht und damit klare, dem Grund entſpringende Quellen blos legt und ſie munter ſprudeln läßt, bis es zurückkehrt und ſie überdeckt, um ſie wieder in ſeinen allumfaſſenden Schooß aufzunehmen; das Orcheſter iſt ſchwer und leicht, maſſenhaft und feinbeweglich, rauſchend und ſtill flüſternd, dramatiſch draſtiſch und lyriſch weich zumal, es iſt Harmonie und Monodie zugleich, es iſt wie aller harmoniſchen Wirkungen ſo aller rhythmiſchen Bewegungsformen, aller Melodieweiſen in gleichem Maaße und in unerſchöpflicher Mannigfaltigkeit und Contraſtirung fähig; es iſt und bleibt in erſter Linie Ganzes, volltönende, Alles verſchmelzende Maſſe, aber ein Ganzes, welches das Beſondere und Individuelle zu ſeiner ganzen Ausbreitung gelangen läßt und damit ſowohl dem Bedürfniſſe der Phantaſie nach Reichthum und Wechſel als insbeſondere den Anforderungen des Gefühls die vollſtändigſte Rechnung trägt, das (durch die verſchiedenen Inſtrumente) nach allen Seiten ſeiner Erregungsfähigkeit hin angeſprochen und

nicht blos durch Maſſengewalt erſchüttert oder gar erdrückt zu werden, ſondern auch bei ſchönem Einzelſpiel frei aufzuathmen und auszuruhen begehrt. Aus dieſer Doppelnatur des Orcheſters ergibt ſich auch hier wieder eine zweifache Behandlungsweiſe, ein Oscilliren des Orcheſterſatzes zwiſchen zwei Polen; der eine iſt die harmoniemuſikartige vorwiegende Behandlung des Orcheſters als Maſſe, die Arbeit aus dem Vollen und in's Volle, der andere die Auffaſſung des Orcheſters mehr als „gemiſchten Chors," als eines Vereins verſchiedener lebendig contraſtirender Stimmen (wie bei Haydn); dieſe beiden entgegengeſetzten Behandlungsweiſen können ſelbſt wieder combinirt, Maſſenwirkung und Auflöſung in Einzelſtimmen in gleich hoher Ausbildung verknüpft werden (wie bei Beethoven), oder wird der Mittelweg eingehalten, der die beiden Seiten ſich nicht gegen einander in Spannung ſetzen, ſondern Geſammtwirkung und Individualiſirung das Gleichgewicht halten und ſtets in einander überfließen läßt (wie in der Mozart'ſchen Inſtrumentalmuſik). — Auf Werke „*größern Styls*" muß der Orcheſterſatz ſtets beſchränkt bleiben; eine zu ſehr in's Kleine figurirende, wenn auch polyphoniſch kunſtreiche Filigranarbeit, eine überzarte, hyperromantiſche Zerſplitterung, Verflüchtigung, Aetheriſirung der Muſik, die der ein- und mehrſtimmige Soloſatz (namentlich das Streichquartett) wohl zuläßt, gehört z. B. in eine Symphonie nicht, ſondern kann innerhalb ihrer nur kleinlich und erſchlaffend wirken, weil ſie ſich von der „Compactheit" des Orcheſters zu weit entfernt; aber dieſer größere Styl läßt verſchiedenartige Modificationen zu, nicht blos das Hohe und „Große," ſondern auch das einfach Schöne, das von zerfließender Weichheit ſowie von überfeinem Pinſelſtrich ſich ferne hält und immer noch in kräftigen Zügen malt, gehört ihm nicht minder an, und der Orcheſterſatz hat daher eine Mannigfaltigkeit, wie der Satz für Einzelinſtrumente ſie nie erreicht. Mit dem innern Merkmal des größern Styls hängt auch die äußere Forderung eines größern Umfangs zuſammen; innerhalb zu enger Grenzen könnte das Orcheſter ſich weit nicht genug entfalten, es entſtände ein Mißverhältniß zwiſchen den großen in Bewegung geſetzten Mitteln und dem ſchnell und leicht verfliegenden Toninhalt, für den ſie aufgeboten würden, und das Orcheſter kann daher nur innerhalb umfaſſenderer Tonwerke Stücke von geringem Umfang ausführen. — Die eminente Leiſtungsfähigkeit des Orcheſters, wie ſie beſonders durch Beethoven enthüllt worden iſt, macht die Ueberſchätzung der Inſtrumentalmuſik dem Geſange gegenüber, die in §. 797 beſprochen wurde, ſehr leicht erklärlich, das Vermögen der Menſchenſtimme ſcheint in der That in nichts zuſammenzuſinken vor der Hoheit und Farbenpracht vollen Orcheſterklanges; aber zu vergeſſen iſt auch das Andere nicht, daß das Orcheſter nach zwei Rückſichten, nämlich ſofern es Maſſe und ſofern es Compoſitum iſt, hinter dem Vocalchore auch wiederum zurückſteht, es hat als Maſſe nicht die Art

von Beweglichkeit, die der Gesang hat, d. h. nicht die dem Empfindungsinhalt überall hin bis in's Einzelnste folgende ausdrucksreiche Schmiegsamkeit, und es hat als Compositum nicht die ideale Einfachheit, die auch dem vollesten Chore beiwohnt und ihm eine so unendliche Würde verleiht (§. 804), es kann sich dessen, daß es ein Product reflectirter Technik aus mannigfachen heterogenen Stoffen ist, niemals ganz entäußern, es besitzt die Unmittelbarkeit und Frische des Naturorganes nicht, und es kann daher ihm wohl zur Seite, aber niemals über es gestellt werden; ächt modern wäre ein einseitiger Cultus der Orchestermusik, aber mit den Gesetzen der Natur und der Tonkunst, die als Kunst des Empfindungsausdrucks ein so biegsames und sprechendes Organ wie die Menschenstimme nicht hintansetzen darf, wird er in stetem Streite sein. In dynamischer Beziehung freilich kann der Chor mit dem Orchester nicht wetteifern, aber es ist dieß ein Vorzug des letztern, der auch seine Zweideutigkeit und bereits außerordentlich viel zur Veräußerlichung der Instrumentalmusik beigetragen hat. Ein Riesenorchester, wie es H. Berlioz in Vorschlag brachte, wird für innerlich gediegene und kraftvolle Werke, wie die Beethoven'schen, ein würdiges Organ der Ausführung sein; aber mehr als dieß kann man sich von ihm nicht versprechen; ein Orchester, das noch verständlich und schön sein soll, muß seine Tonkraft stets innerhalb gewisser Grenzen halten, und ein gewisses Maaß der Stärke seines Gesammtklanges ist ohnedieß dadurch geboten, daß dieser zu der Klangkraft der in der Orchestermusik mitauftretenden Soloinstrumente nothwendig in passendem Verhältnisse stehen muß. Die absolute Gigantisirung des Orchesters ist derselbe unwirkliche Traum wie die Orchestrirung des Claviers es war.

§. 811.

Die concreten Gattungen der Instrumentalmusik (§. 807. Anm. 786 ff.) sind: 1) einfaches Tonstück, insbesondere Lied; 2) mehrtheiliges Tonstück, Marsch, Tanz, Rondo, Variation, zweitheiliger Satz mit „freier Gedankenentwicklung," besonders Ouvertüre; 3) das größere Tonstück aus mehrern Sätzen bestehend, Sonate, Duett, Trio u. s. w., Concert, Symphonie, denen sich als untergeordnet die mehr willkürlichen Phantasieformen anreihen.

Die Instrumentalmusik ist ursprünglich einfaches Spiel mit dem vorgefundenen oder auch selbst gefertigten Naturinstrument, Muschel, Rohr u. s. w., ein Spiel, welches, sobald es über ein bloßes Hervorstoßen von Einzeltönen, an denen die Phantasie sich ergötzt oder die zu Rufen, Signalen dienen, hinausgekommen ist, zu Anfängen melodiöser oder wirklich melodischer Tonbewegung fortschreiten wird, wie die Singstimme allmälig das Lied aus sich herausbildet. So ergibt sich das einfache Instrumentaltonproduct, das

„Stück," noch kunstloser und ungeregelter als das Volkslied, aber auch selbst der Liedform fähig, aus welcher sich später das instrumentale Kunstlied und das weiter ausgeführte instrumentale Cantabile, das liedartige Andante, Allegretto u. s. w. entwickelt. Weniger Spiel als von Anfang an durch bestimmte praktische Zwecke bedingt ist die Musik des Tanzes, des Marsches, der Procession; mit ihr entwickelt sich die Instrumentalmusik nach ihrer der Vocalmusik entgegengesetzten dynamisch rhythmischen Seite, zuerst ohne alles melodische Element, allmälig aber dasselbe in sich aufnehmend und es mit der lebendigen, drastischen Beweglichkeit rhythmischer Musik verschmelzend. Von dieser Belebung der Melodie durch Rhythmus, des Rhythmus durch Melodie gehen alle weitern Formen der eigentlichen Instrumentalmusik aus; die Gebundenheit an den äußern Zweck der Marsch- oder Tanzbegleitung löst sich, es bilden sich Tonstücke freierer Art, Erweiterungen des „Stücks" und des Lieds durch Rondo, Variation u. s. w., aus denen sodann wie von selbst die größern, mehrsätzigen Tonstücke sich zusammenfügen. Dieß die in der Natur der Sache liegende einfache Gliederung der Instrumentalmusik. Jede der sich in ihr ergebenden Gattungen hat ein bestimmtes Verhältniß zu den verschiedenen Satzarten §. 807 ff., welches bei den einzelnen zur Sprache kommen muß.

§. 812.

Das einfache Instrumentaltonstück ist eine primitive Phantasieform, welche durch Anwendung auf die verschiedenen Instrumente sehr mannigfaltig wird. **Der Vocalmusik nähert es sich an, wenn es sich zum Instrumentallied ausbildet, das als Kunstlied hauptsächlich durch die charakteristische Verschmelzung der Melodie mit Harmonie Bedeutung gewinnt und daher vorzugsweise den mehrstimmigen Instrumenten zufällt.**

Eine speziellere Aufzählung und Betrachtung der „Stücke" für Horn, Trompete u. s. f. wäre nach dem über die Charaktere der verschiedenen Instrumente früher Bemerkten überflüssig; eine kurze Besprechung erfordert blos das instrumentale Kunstlied, und zwar besonders das „Lied ohne Worte." Dieses Kunstlied unterliegt der Gefahr, das Vocallied direct nachbilden zu wollen und damit eine Weichheit und einfache Innigkeit der Melodie zu erkünsteln, die der Instrumentalmusik ein für allemal versagt ist durch ihr starreres Material. Deßungeachtet aber ist kein Grund da, es mit der neusten Schule unbedingt zu verwerfen. Weichheit und Innigkeit sind den Instrumenten nicht schlechthin versagt, sondern nur graduell; diesen ihnen verliehenen Grad von Weichheit ihnen wirklich zu entlocken und für sich hinzustellen, kann nicht unerlaubt sein. So viel aber ist der Bestreitung

des Liedes ohne Worte zuzugestehen, daß es zu hohler Sentimentalität, d. h. zu einer Weichheit, der doch die innere Lebenswärme des Liedes fehlt, herabsinkt, wenn es das Wesen der Instrumentalmusik nicht auch in irgend einer Weise in sich aufnimmt. Dieß kann aber bei der Liedform nur die Harmonie sein, und zwar die instrumentale d. h. die kunstreicher rhythmisirte, figurirte Harmonie; sie ist dem Instrumentallied viel wesentlicher als dem Vocallied, sie gibt ihm die Formenmannigfaltigkeit und Belebtheit, ohne welche die eigentlich melodische Instrumentalcomposition entweder hölzern trocken oder ein gemachtes, falsches Gegenbild der weichen Gesangmusik ist. Die Bezeichnung „Lieder ohne Worte" ist freilich irreführend, sie erweckt die Vorstellung, als ob es um ein bloßes Gesanglied in Instrumentalform zu thun wäre, dem gar nichts als der Text fehle, um Gesanglied zu sein. — Den mehrstimmigen Instrumenten fällt das Instrumentallied ebendarum zu, weil sein Werth auf der unzertrennlichen Einheit der Melodie und Harmonie beruht. Singinstrumente (Flöte u. s. w.) mit Begleitung eignen sich weniger, weil hier Melodie und Harmonie aus einander fallen und so das Liedartige der Hauptstimme doch zu einseitig hervortritt; auch stehen die Singinstrumente der menschlichen Stimme zu nahe, als daß ihr Gebrauch für diese Kunstform dem Eindruck der Nachahmung und somit des Zwitterhaften entgehen könnte, und es ist somit auch aus diesem Grunde das Instrumentallied den dem Gesang ferner liegenden Harmonieinstrumenten, wie dem Clavier, zuzuweisen. — Der mit der Menschenstimme alternirende Vortrag von Liedmelodieen durch Instrumente überhaupt und Singinstrumente insbesondere, z. B. in größern Arien, wird von den so eben gemachten Bemerkungen nicht getroffen; dort ist das „Instrumentallied" nur eine den Gesang selbst vorbereitende, einführende, wiederholende Zugabe, ein ihm vorangestelltes oder beigeselltes Gegenbild, das ihn nicht ersetzen, sondern blos abbildlich vervielfältigen will, um ihn dadurch in höherer Bedeutung erscheinen zu lassen. Die zum Menschengesang in dieser selbständigern Weise hinzutretende Instrumentalcantilene dichtet zur Menschenstimme eine zweite, ähnliche, aber subjectlose, unpersönliche, ideale Gesangstimme hinzu, die nirgendsher kommt als aus dem Reich der Töne, der Empfindungswelt überhaupt, die aber mit der im Gesange sich ausdrückenden Empfindung des Individuums (oder einer Mehrheit) sympathisirt, so daß diese letztere nicht als blos für sich seiend, sondern als eine von der übrigen Welt (vgl. S. 830) mitgefühlte und eben durch dieses Mitgefühl zu höherer Bedeutung erhobene sich darstellt. Das hier sich ergebende Verhältniß der Sympathie der Welt mit der empfindenden Einzelsubjectivität läßt sich in gewisser Beziehung auch auf das Lied ohne Wort anwenden; auch in diesem verlegen wir unser musikalisch lyrisches Empfinden in die Objectivität hinaus, lassen es uns aus ihr als ein verdoppeltes und verstärktes entgegentönen; aber damit ist die Forderung, daß

das Instrumentallied das Wesen des instrumentalen Satzes in sich aufnehme, nicht beseitigt, indem das Lied hier ganz in die objective Instrumentalsphäre versetzt, nicht blos sympathisirendes Abbild eines neben ihm erklingenden Vocallieds ist. Zudem sind jene „sympathisirenden Instrumentalcantilenen," die z. B. eine Arienmelodie oder Theile derselben vortragen, auch nicht ohne Instrumentalcharakter theils durch beigegebene Begleitung, theils durch figurirtere Ausführung im Einzelnen (wie dieß z. B. in den Mozart'schen Opern, welche die Singmelodie so gern mit Instrumentenmelodieen concertiren lassen, in durchaus befriedigender Weise überall vorliegt). Weiter wird von dieser Bedeutung der Instrumentalmusik als sympathetischer Gesangbegleitung im dritten Abschnitt der Lehre von den Zweigen die Rede sein.

§. 813.

Das mehrtheilige Instrumentalstück hat zu seinen Hauptformen Tanz und Marsch, populäre, durch gegebene Zwecke bestimmte Gattungen, die aber dem Wesen der Musik namentlich als rhythmischer Kunst so durchaus entsprechen, daß sie ästhetisch betrachtet beide keiner andern Musikform nachstehen, wiewohl der Marsch nicht die Mannigfaltigkeit von Gestaltungen zuläßt, welche mit der freiern Bewegung des Tanzes gegeben sind.

1. Der Tanz geht ursprünglich aus von einer den Menschen erfassenden, in Schwung bringenden Freude, Begeisterung, Erhebung; die Subjectivität gibt sich naiver oder bewußter dieser ihr ganzes Wesen ergreifenden und aus dem Zustand der Ruhe heraushebenden Bewegung hin und läßt sich von ihr fortreißen, um ganz in ihr aufzugehen und sie ungehemmt gewähren zu lassen, bis der Drang eben in dieser Bewegung zu sein und in außergewöhnlicher Erregung überhaupt zu sein gerade durch jenes ganze Sichhingeben seine volle Befriedigung gefunden hat. Wie das Lied, ja die Musik überhaupt entsteht durch das Ergriffenwerden von einem Gefühle, das dazu führt, der Aeußerung desselben durch Stimme und Ton freien Lauf zu lassen und ganz in dieser Aeußerung zu sein, den übrigen Bewußtseinsinhalt aber bei Seite zu setzen, so ist auch der Tanz diese Selbstentäußerung der Subjectivität an eine Stimmung, die sich ihrer bemächtigt, sie beflügelt und beschwingt, bis sie sich selbst genug gethan hat und ebendamit der normale Zustand des ruhigen Selbstbewußtseins wieder eintritt. Musik und Tanz stehen also schon ursprünglich in sehr naher Beziehung zu einander, und damit ist von selbst gegeben, daß sie auch zusammentreten, zusammenwirken, einander hervorrufen, heben und unterstützen können; frohe, erhebende Musik erregt die zum Tanze drängende Stimmung, bewirkt, daß sie länger anhält, steigert sie über den Grad hinaus, den sie für sich allein

erreichen würde; der Tanz umgekehrt fordert Muſik, wo er nicht etwa ausnahmsweiſe in feierlichem Ernſt ſich ſelbſt Schweigen auferlegt, er fordert eine Muſik, aus welcher ihm ſeine eigene Stimmung entgegentönt; denn erſt wenn dieß der Fall iſt, wenn es den Tänzer von außen her ganz ſo umrauſcht und umklingt, wie ihm innerlich zu Muthe iſt, gewinnt die Stimmung für ihn die Objectivität, die alles Andere vergeſſen machende Präponderanz, welche ſie haben muß, wenn er ganz und mit vollem Behagen in ihr ſoll aufgehen können; ein ſtiller Tanz hat, von der vorhin erwähnten Ausnahme abgeſehen, etwas Unnatürliches, ja Unheimliches, weil das bewegende, anfeuernde Organon fehlt, das den hohen Grad der Erregung, welcher im Tanze ſich darſtellt, als einen trotz ſeiner Ungewöhnlichkeit doch eben jetzt naturgemäß entſtandenen erſcheinen läßt; Tanz und Muſik haben ſich ohne Zweifel von Anfang an überall mit einander gebildet, wenn die Muſik zunächſt auch nur in Lärm, Schall und Geklingel beſtand. Dasjenige Element, in welchem Tanz und Muſik eins ſind und durch welches ſie zuſammenwirken, iſt das rhythmiſche und das dynamiſche. Die Tanzbewegung kommt ganz von ſelbſt in einen irgendwie gleichförmigen Rhythmus, da ein regelmäßiger Wechſel namentlich ſtärkerer Bewegung den körperlichen Organen hier wie überall nothwendig, und da zudem durch die Stimmung ſelbſt immer eine beſtimmte Bewegungsart, bald eine ruhigere, mehr ſchrittmäßige, bald eine erregtere, mehr hüpfende, an die Hand gegeben iſt; durchaus unentbehrlich wird ſodann dieſe Gleichförmigkeit der Bewegung beim Zuſammentanz Mehrerer, der die urſprüngliche und weſentliche Form des Tanzes iſt, da nur eine mehrere Individuen zugleich erfaſſende und dadurch auch auf jeden Einzelnen ſtärker wirkende Erregung die Gewalt hat, den Menſchen dergeſtalt aus ſich herauszuverſetzen und in Schwung zu bringen wie es im Tanze der Fall iſt. Ebenſo iſt von Natur ein dynamiſches Element im Tanze; er iſt ſanfter, zarter, ſchwebender, kräftiger, ſtoßender, ſtampfender, je nachdem der Affect gedämpfter oder ſtärker, derber, aggreſſiver iſt, der im Tanze ſich Luft macht. Zu dieſer Rhythmik und Dynamik des Tanzes tritt nun die Rhythmik und Dynamik der Muſik wie ein Commentar in Tönen hinzu; ſie objectivirt das Maaß und Tempo des Tanzrhythmus, ſie läßt es fortwährend hören, prägt es ein und bildet es vor, ſie belebt es durch die Tonfiguren, die ſie ſo geſtaltet, daß auch melodiſch immer das Hauptgewicht auf die Taktaccente kommt; ſie objectivirt ebenſo die Kraft oder Zartheit oder die Abwechslung zwiſchen Beidem, welche der jedesmaligen Tanzbewegung eigenthümlich iſt, ſie bildet das Zu- und Abnehmen, das Steigen und Fallen der Energie der Bewegung ab, ſie markirt die Puncte, auf welche die höchſte Kraftäußerung kommen ſoll, durch Tonmaſſen, die ſie auf ſie wirft, ſie ſchiebt zwiſchen ſie wiederum Perioden ein von gleichförmigerem und beruhigterem Charakter, während welcher die

Bewegung in gemeſſenem Gleichmaaß ihren Gang geht, läßt dann abermals ſtärkere Klangeffecte hören, welche ihre Energie auf's Neue beleben, u. ſ. f. Ohne die Muſik könnte die Rhythmik und Dynamik des Tanzes zu ſo beſtimmter Entfaltung gar nicht gelangen, ſie erſt bringt dieſe feinern Unterſchiede in das Ganze hinein; die Tanzbewegung hat wohl einen innerlichen Bewegungsrhythmus, ſie durchläuft wohl an ſich dieſe Stadien des An- und Abſchwellens, der Zu- und Abnahme, aber ſie kann ihnen, wenn ſie nicht zu förmlichem Kunſttanze ſich erhebt, keinen concreten Ausdruck geben, dieſen übernimmt die Muſik und gibt ſo dem Tanze erſt wahres Leben, beſtimmte Form und ebendamit auch den geiſtigern Charakter einer mit Bewußtſein innerhalb einer ſolchen Form ſich bewegenden Thätigkeit. Dieſe Belebung und Vergeiſtigung des Tanzes ſetzt ſich ſodann aber weiter fort bis in's Einzelnſte der Melodie, der Stimmenführung, des Harmoniegebrauchs, der feinern metriſchen und rhythmiſchen Figurationen, der Anwendung und Vertheilung der Inſtrumente; der Stimmungscharakter und der Bewegungsrhythmus des Ganzen wird durch dieß Alles in mannigfaltigſter, ſprechendſter Weiſe veranſchaulicht; die Muſik ſpezificirt gleichſam die unendliche Menge bewußter und nicht bewußter Gefühlserregungen, welche die durch einander wogende Maſſe durchſtrömen, ſie läßt die Empfindungen erklingen, welche an die Geſammtbewegung in den Individuen ſich anknüpfen, und in welchen dieſe ſelbſt erſt wahrhaft concret und lebendig, ihrer ſelbſt wirklich bewußt wird. Obwohl nun die Muſik hiemit zum Tanze hinzutritt in dienender Stellung, ſo begibt ſie ſich damit doch nicht auf ein ihr fremdes, ſondern im Gegentheil auf ein ihr ganz vorzugsweiſe wohlanſtehendes, für ſie außerordentlich fruchtbares Gebiet. Ihre Stellung iſt eigentlich doch die bedeutendere, ſofern ſie die Tanzſtimmung erſt zu einer bewußten macht oder zur Tanzbewegung hinzutritt als ihr höheres, ideales Bewußtſein von ſich ſelbſt, und es erwächst ihr aus dieſem Berufe ein unerſchöpflicher Reichthum ächt muſikaliſcher Aufgaben, ſie erhält dadurch die Aufforderung zu Stimmungsgemälden verſchiedenſter Art vom Feierlichen und Gravitätiſchen bis zum Luſtigen und Muthwilligfröhlichen herab; mit der Tanzmuſik erſteht das muſikaliſche „Stimmungsbild" (§. 699) kleinern Umfangs, das muſikaliſche Genre, von welchem ſie ſich allerdings zu umfaſſendern Seelengemälden größeren Styls erhebt, in welchem ſie aber doch mit Liebe verweilt, weil ſie innerhalb dieſes begrenztern Umfangs und durch die freie Anwendung draſtiſcher rhythmiſcher und dynamiſcher Mittel hier eine Anſchaulichkeit, graciöſe Anmuth und ſicher treffende Wirkung erzielt, die bei größern Werken nicht in dieſem Maaße mehr erreichbar iſt. Die Muſik iſt hier ganz in ihrem Elemente; das an ſich ſo reiche Gebiet kann ihr zwar geſchmälert werden durch die Mode, durch die einſeitige Richtung des Tanzes auf ſtürmende Bewegtheit, welche die ausdrucksreichern, kräftigern, gemeſſenern

Formen, religiösen und kriegerischen Tanz, Sarabande, Menuett, außer Curs setzt und von ihnen nur den eigentlichen Kunsttanz, das mimische Ballet, beibehält; aber auch innerhalb der weniger charakteristischen Gattungen abstracter Bewegung, Walzer, Galopp u. s. w., vermag sie immer noch eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, der Stimmung, des Pathos, der Figuren, der Rhythmik, der Dynamik, der Farbenmischung, des geistreichen Witzes in Contrasten und Ueberraschungen zu entwickeln, aus der es uns so ächt musikalisch anweht, daß wir dem schönen Spiel selbst, wenn es zu bunt und lärmend wird, nicht leicht zürnen, sondern ihm seine Schwächen und Uebergriffe, da es doch nur Spiel sein will, weit eher verzeihen, als wir es bei anmaaßlich auftretender, sich ernst anstellender Effectmusik höherer Gattung zu thun im Stande sind. Der ernstere, namentlich zu höheren Feierlichkeiten gehörende Tanz ist freilich Spiel nur in dem Sinne, daß er eine rein ideale Darstellung kunstvoll geregelter Körperbewegung ist, aber aller übrige Tanz ist Spiel, zweckloses Sichgehenlassen erhöhter Stimmung, das keinen Anspruch macht als den, sich selbst volle Genüge zu thun, er ist die absolute Harmlosigkeit des einfachen Heraustretens innerer Erregtheit, die aber allerdings in voller Ungehemmtheit und Kraft sich äußern will und daher auch der begleitenden Musik stets mehr oder weniger diesen Charakter bunter Beweglichkeit und kräftigen Dreinschlagens mit gutem Recht aufdrücken wird. Auch in der Tanzmusik gibt es ein Uebermaaß und eine Ausartung in's Leichtfertige, Süße, Lüsterne, krankhaft Erregte, Plumpe; aber sie ist ebensosehr, und an sich durchaus, das Gebiet gesundfroher Heiterkeit, idealer Lebensfreude, freier Begeisterung, frischer Erfindungslust, das in ähnlicher Weise wie das Volkslied durch diese seine Eigenschaften seinen eigenen, durch nichts in Schatten zu stellenden Werth innerhalb des reichen Kreises der Musikformen behauptet. — Im Besondern ist noch anzuführen, daß die Tanzmusik nur in den vorzugsweise rhythmischen, d. h. in den Violininstrumenten, und zwar, sofern sie zugleich sociale Musik ist, in dem Verein derselben, zu welchem immerhin Blasinstrumente füllend, colorirend und verstärkend hinzutreten mögen, also im mehrstimmigen Satz für Streichorgane oder „einfaches Orchester," ihren entsprechenden Ausdruck findet. Aeußere Verhältnisse und Zwecke veranlassen häufig Verwendung der Blasorgane, die aber verfehlt ist, da diesen das Elastische, Schnellende, leicht Schreitende und Schwebende abgeht. Auf dem Boden des Tanzes hat die Violinmusik sich entwickelt und ihr Vorrecht auf ihn sollte ihr nicht entzogen werden; sie ist auch am ehesten befähigt, jene Ausartungen in's Ueppige, Sentimentale, Rohe von der Tanzmusik abzuwehren, welche durch Mißbrauch der Blasinstrumente in der Regel veranlaßt werden. — Eine Verbindung des Tanzes mit orchestischer Vocalmusik oder vielmehr streng rhythmischer Vocalmusik mit entsprechend rhythmischer Orchestik ist bei ruhiger,

feierlicher Bewegung wohl ausführbar, aber künſtleriſch gerechtfertigt nur bei höchſt einfacher Geſtaltung des Geſangs, welche der einfach gemeſſenen Bewegung des Tanzſchritts harmoniſch, in gleich einfachem Tonſchritt ſich anſchließt; nur die Inſtrumentalmuſik kann neben dem Tanze in allen ſeinen Formen ſich frei nach jeder Richtung hin entwickeln.

2. Der Marſch, das gleichmäßige Vorangehen einer geſchloſſenen Maſſe zur Vornahme oder zur Mitbegehung einer gemeinſamen oder für die Gemeinſamkeit bedeutenden Handlung, zu Wettkampf, Streit, religiöſer, patriotiſcher und ſonſtiger Feier, geſellt ſich außer dem Marſchliede (und beſſer als dieſes, da dem Geſang der einzelnen Individuen eine das Ganze beherrſchende und durchdringende rhythmiſche Kraft nicht beiwohnt) auch die inſtrumentale Marſchmuſik zu in ähnlicher Bedeutung wie der Tanz die orcheſtiſche. Die Marſchmuſik objectivirt wie dieſe ſowohl das Zeitmaaß der Bewegung als die Stimmung, welche gemäß der Bedeutung der vorzunehmenden oder anzuſchauenden Handlung die Gemüther erfüllt; der Zug geht ſtill einher, den Rhythmen und Tönen der Muſik folgend und lauſchend, indem er eben durch dieſe Hingebung an die Muſik theils in gleichmäßigem Voranſchritt, theils vor Allem in der Stimmung, die ſie ausdrückt, erhalten wird. Die der Marſchmuſik offen liegenden Stimmungskreiſe ſind beſchränkter als die der Tanzmuſik, aber immer noch mannigfaltig, charakteriſtiſch und namentlich ideal genug, um auch ihr einen reichen und ſehr dankbaren Stoff darzubieten, feierliche Andacht, entſchloſſener Sieges- und ernſter Todesmuth, triumphirender Jubel, feſtliche Freude, frohe Lebensluſt, tiefempfundene, ſchwer an's Herz ſchlagende Trauer; dieß Alles einfach plaſtiſch, damit die Unmittelbarkeit des Eindrucks, das Schlagende der Wirkung nicht verfehlt, und doch ausdrucksvoll, damit der höchſte Grad der Eindringlichkeit erreicht werde, darzuſtellen iſt hier die Aufgabe, die vor Allem durch belebten, gehobenen, der Stimmung adäquaten und doch gleichmäßigen Rhythmus, ſowie durch volle, helle, markige Harmonie, durch gemeſſene, klar hinſchreitende, an geeigneter Stelle ſchwungreich, freud- oder leidvoll ſich emporhebende Melodie zu löſen iſt. Der Marſch, ſelbſt der jubilirende, hat weit mehr gehaltenes Maaß als die Tanzmuſik, weil er nicht die Bewegung beflügeln, ſondern ſie regeln und zuſammenhalten muß, er iſt mehr Takt, wie dieſe mehr Rhythmus (vgl. S. 906), er einigt die Vielheit der Individuen zu Einer Geſammtempfindung und Geſammtbewegung, während die Tanzmuſik neben ihrer gleichfalls einigenden Wirkung die Gefühlserregtheit im Gang zu erhalten, zu beleben und zu ſteigern hat; die Tanzmuſik ladet ein zu begeiſtertem oder fröhlichem Gebahren, der Marſch ordnet und beherrſcht gebieteriſch die Bewegung, er gibt ihr ideales Maaß, Beſtimmtheit, Styl, die Marſchmuſik iſt muſikaliſches Stylbild (§. 699), wie die Tanzmuſik Stimmungsbild. — Die Ausführung des Marſches fällt der Harmoniemuſik

und den Schlaginstrumenten oder dem „verstärkten Orchester" zu; die Streichinstrumente sind zwar so universeller Natur, daß sie sich auch für den Marsch weit eher als die Blasorgane für den Tanz eignen und jedenfalls an der Marschmusik mit Erfolg theilnehmen können, aber die volle Wirkung erreichen sie nicht; die Klangfülle, das Schwere und Tiefdröhnende, wie das Helle, Runde, frisch Dreinblasende, das kräftige Dehnen und Aushalten, wie das so wirksame Absetzen und Abstoßen vollklingender Töne, das hier erforderlich ist, bieten nur die Blasinstrumente dar, und die in gedämpfterer Musik gesetzten Priestermärsche in Idomeneo und Zauberflöte machen daher, wenn sie außerhalb ihres Zusammenhangs, durch den ihre Instrumentation bedingt ist, gehört werden, lange nicht den Eindruck, den sie rein in Harmoniemusik umgesetzt hervorbringen. — Die normale Kunstform ist für Tanz und Marsch die gleiche, Dreitheiligkeit mit Trio, wie sich dieß aus der Zusammenhaltung von §. 787 mit dem in §. 809, 2. über Gliederung der Harmoniemusik Bemerkten und mit dem im gegenwärtigen §. Erörterten von selbst ergibt; an die Stelle der Dreitheiligkeit kann eher, namentlich in langsamer bewegten Tänzen und Märschen, die Zweitheiligkeit treten (welche auch wirklich die ursprüngliche Form war), als die Vier- und Mehrtheiligkeit, damit das Geschlossene, Sprechende des Tonbildes nicht verloren gehe. — Ein Miniaturbild des eigentlichen Marsches ist der Claviermarsch, eine wegen der kräftigen Vollstimmigkeit und Compactheit dieses Instruments im Kleinen sehr wirksame Form, die ebendarum eine Hauptspecies der Claviermusik bildet.

§. 814.

Dem Tanz und Marsch reiht sich als nächstverwandt an die Eröffnungsmusik, wie jene nicht für sich Selbstzweck, aber deßungeachtet eine Hauptgattung der Instrumentalmusik, weil sie den Zweck hat, das Stimmungsgebiet, welches die zu eröffnende Handlung umschreibt, in der Form eines charakteristischen Tonbildes von lebendiger Wirkung unmittelbar zu veranschaulichen. Allgemeinerer Art ist die Einleitungsmusik, sofern sie nur die Stimmung überhaupt in Tönen zu malen hat, welcher die folgende Handlung angehört.

1. Der Marsch führt in längerem Zuge zu einer Handlung hin; die Ouvertüre stellt uns unmittelbar vor den Vorhang, der sie den Blicken noch verhüllt, und läßt die Töne einer Musik hören, welche der Handlung eine ihrer Bedeutung entsprechende und ihren ganzen Charakter veranschaulichende Eröffnung voranschicken will. Die Handlung ist entweder eine wirkliche, z. B. eine Festfeier, oder eine blos angeschaute, ein poetisches Schauspiel oder ein selbst musikalisches Drama oder Epos; beide Arten von Handlungen eignen sich zu musikalischer Eröffnung, sie schlägt die Brücke

von der Prosa des gewöhnlichen Lebens zu der Feierlichkeit oder künstlerischen Darstellung, die vor sich gehen soll, sie thut dieß, indem sie ein ihrem Zwecke gemäß eng begrenztes, aber qualitativ um so sprechenderes Bild der Stimmung gibt, welche aus der zu erwartenden Handlung uns entgegentreten und in welche ebendamit sie selbst uns versetzen wird; auf das Letztere, auf das Hervorrufen der der Handlung entsprechenden subjectiven Stimmung, ist es bei der Festouvertüre, die mehr praktisches Mittel für das Fest selbst ist, auf das Erstere, auf objective Veranschaulichung der der Handlung selbst ihren Charakter gebenden Stimmung, ist es bei der Ouvertüre zum Drama abgesehen (indem wir die zum „Epos" noch bei Seite lassen); jene ist rein lyrisch, diese zugleich oder vorzugsweise dramatisch schildernd, jene steht noch in Einer Kategorie mit Tanz und Marsch, diese aber stellt das Moment des Charakteristischen, des Inhalts so entschieden in den Vordergrund, daß sie über jene Formen bereits weit hinausgreift in das Gebiet des concreten Tongemäldes, das zunächst nicht unmittelbar auf die Stimmung des Hörers einwirken, sondern seiner Phantasie ein Bild einer bestimmten Handlung, d. h. der Stimmung oder der Mannigfaltigkeit von Stimmungen, welche in einer Handlung enthalten sind, entgegenbringen will. Es ließe sich auch eine Ouvertüre zu einem Drama denken, welche die Stimmung wiedergeben wollte, in welche der Zuschauer durch die Handlung und ihren Verlauf versetzt werden wird; aber man bekäme damit nur einen sehr beschränkten Kreis von Ouvertüren, traurige und heitere, tragische und komische, erhebende und rührende; die Ouvertüre würde zu wenig Bestimmtes bieten, sie würde von dem unrichtigen Prinzip ausgehen, als ob es beim Drama nur um eine subjective Stimmung, um Rührung, Ergötzung u. s. w. zu thun wäre; die Ouvertüre muß also objectiv, *Charakterbild einer Handlung* sein. Dieß vermag sie nun aber allerdings nur dadurch, daß sie die Empfindungen, Affecte, Erregungen, Leidenschaften, kurz die *Stimmungen* malt, von denen die Handlung ausgeht, deren unmittelbares Abbild sie ist, die Stimmungen, in deren Umkreis sie sich bewegt, die in ihr rege werden, in ihr zusammen und auf einander treffen, ebenso für's Zweite solche Stimmungen, die sich innerhalb des Verlaufs der Handlung an einzelnen Orten durch dieses Aufeinandertreffen der Personen mit ihren Affecten, Leidenschaften u. s. w. erzeugen, und für's Dritte die allgemeine Stimmungsspecies, unter welche die ganze Handlung durch den in ihr vorherrschenden Stimmungsgehalt sich einreiht. Diese Arten von Stimmungen sind wesentlich zu unterscheiden; die erstern sind die *activen Stimmungen*, die in einer Handlung agiren und wenn sie auch erst durch sie angeregt sind doch thätig in sie eingreifen, die zweiter Art sind *passive Stimmungen*, die durch den Gang der Handlung in den Handelnden und Leidenden erzeugt werden, sie sind wiederum lyrisch, das lyrische Resultat des Ganzen, so z. B. die

Stimmung heiteren Behagens, in welche die Verwicklungen eines komiſchen Schauſpiels am Ende ſich auflöſen, die dritte Art endlich iſt eine Stimmung, welche durch alle in der Handlung ſpielenden Einzelſtimmungen hindurchgreift und auch in der Phantaſie des Zuſchauers als die Geſammtſtimmung, der Grundton des Ganzen ſich reflectirt, wie z. B. das Gepräge des Ernſtes, der Trauer, das von Anfang bis zu Ende über dem Ganzen einer tragiſchen Handlung und der handelnden Perſonen ausgebreitet liegt. Offenbar iſt es nun, daß die Ouvertüre ſich hauptſächlich an die activen Stimmungen, d. h. an den Kreis menſchlicher Erregungen und Leidenſchaften, welcher nun eben in dieſem Drama auf den Schauplatz tritt, Lebensluſt, Kraftgefühl, Heroismus, Kampfluſt, Trotz, Liebe, Sehnſucht u. ſ. w. zu halten hat; die paſſiven Stimmungen kann ſie im Einzelnen nicht malen, da dieſe ſo ſpezifiſch durch den Gang der Handlung und die einzelnen Wendungen deſſelben bedingt ſind, daß ſie nicht ſchon jetzt, wo die Handlung ſelbſt noch nicht vorliegt, mit Anſchaulichkeit wiedergegeben werden könnten, wogegen jene activen Stimmungen allgemein menſchliche, in der Menſchenbruſt überhaupt ſchlummernde und daher, ſobald ihre Töne muſikaliſch angeſchlagen werden, durch ſich ſelbſt klare und verſtändliche Erregungen ſind, welche die Muſik recht gut malen kann; ſo wenig die Eröffnungsmuſik den Gang der Handlung ſelbſt in ſeinen Einzelheiten vorausgeben kann, da die Muſik nicht die Mittel zu ſo beſtimmter Schilderung hat, ebenſowenig darf ſie die einzelnen Stimmungen, welche durch einzelne Ereigniſſe hervorgerufen werden, in Tönen ſpeziell darſtellen wollen. Von den paſſiven Stimmungen bleibt ihr daher faſt nur dieß übrig, etwa am Schluß des Ganzen oder der Haupttheile die Endſtimmung, in welche das Ganze ſich auflöst, ihrem weſentlichen Charakter nach noch auftreten, und ebenſo ſchon von Anfang an durch das Ganze hindurch die Geſammtſtimmung, die über ihm ſchwebt, mehr oder weniger beſtimmt hervorleuchten zu laſſen. Die activen Stimmungen bilden das dramatiſche, die paſſiven das lyriſche Element der Ouvertüre; beide zu Einem Ganzen zu verſchmelzen iſt ihre Aufgabe, da durch dieſe Vereinigung der höchſte der Muſik mögliche Grad der Veranſchaulichung einer Handlung erreicht wird. — Aus dieſer Zweiheit von Momenten geht zugleich eine zweifache Art von Ouvertüren hervor, die mehr dramatiſche und die mehr lyriſche. Die erſtere iſt mehr Charakter-, die letztere mehr Stimmungsbild (mit der Ouvertüre zu feierlichen Acten verwandt, aber dadurch immer von ihr verſchieden, daß ſie nicht den Hörer in eine Stimmung verſetzen, ſondern die Geſammtſtimmung der Handlung oder die durch ſie erzeugten paſſiven Einzelſtimmungen vorzugsweiſe veranſchaulichen will). Die dramatiſche Ouvertüre weist den lyriſchen Partien eine untergeordnete Stellung an, wie z. B. die Figarooouvertüre zuerſt das bewegte Treiben der Handlung und der handeln-

den Perſonen zu malen, dann im letzten weich melodiſchen Satz des erſten Theils die behaglich vergnügte Stimmung, die das Endreſultat ſein wird, kurz anzudeuten, endlich aber, nachdem dieß Alles wiederholt iſt, in der pianissimo beginnenden, immer ſtärker und belebter werdenden Schlußpartie, wo Alles ſich jagt und überholt, den unendlichen Jubel, in den ſchließlich Alles ausgeht und der auch jene ſanftern melodiſchen Klänge übertäubt, darſtellen zu wollen ſcheint. Etwas anders iſt es in der Ouvertüre zu Don Juan; ſie ſtellt das Wichtigſte, den niederſchmetternden, ſchmerzlich bangemachenden Ernſt höherer Schickſalsgewalt, der in's Leben hereintritt und es entzweiſchneidet, zwar dramatiſch, aber doch zugleich mit der Wirkung voran, daß dadurch überhaupt die ernſte, drohende Geſammtſtimmung, die im Hintergrunde über der ganzen Handlung ſchwebt, veranſchaulicht wird, worauf dann erſt im Allegro der eigentliche, rein dramatiſche Theil der Ouvertüre folgt; ein ziemlich regelmäßiger Wechſel des Dramatiſchen und Lyriſchen dagegen iſt wieder in Gluck's Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis zu bemerken. Die mehr lyriſche Ouvertüre iſt vorzugsweiſe an die Geſammtſtimmung des Ganzen oder, wenn auch ſie concreter verfahren will, an die Hauptunterſchiede der Stimmung, durch die es ſich hindurchbewegt, gewieſen; ſo iſt die Ouvertüre zu Idomeneo eigentlich blos eine Einleitungsmuſik, die durch ihre düſtere, nur von wenigen Lichtblicken erhellte, unruhig und ſchmerzlich erregte, endlich ganz in Klage ſich auflöſende Haltung allerdings paſſend auf die Handlung vorbereitet; lyriſch iſt deßgleichen Beethoven's Egmontouvertüre, die ja nur verſchiedene Zuſtände, gedämpfte Trauer, ſchmerzerfüllte Aufraffung und Erhebung, innige Zärtlichkeit und dann nach plötzlichem Stillſtande jubelnde Freiheitsfreude an uns vorüberführt. Dem Begriff der Ouvertüre entſpricht die dramatiſche Art mehr als die lyriſche, ſie iſt concreter, anſchaulicher, kräftiger, ſie iſt ein Bild, während die lyriſche ein zu farbenloſes Tongewebe iſt, außer wenn ſie, wie die zur Zauberflöte, auf eine ihr doch nicht vollkommen erreichbare Schilderung des Wechſels der Einzelſtimmungen verzichtet und ſtatt deſſen ſich darauf beſchränkt, ein zur Totalſtimmung des Ganzen überhaupt paſſendes, durch Ausdruck, Formſchönheit und Formenmannigfaltigkeit beſtimmtere Charakteriſtik erſetzendes Tongemälde zu geben (und ſomit wiederum mehr der Feſtouvertüre ſich anzunähern). — Die lyriſche Ouvertüre könnte des vollen Orcheſters eher entbehren als die dramatiſche; dieſe aber bedarf es zu ihrer Charakteriſtik der neben und gegen einander ſpielenden Affecte, Empfindungen, Leidenſchaften, ſie braucht die Orcheſterpolyphonie nothwendig, um ein Bild einer Handlung zu ſein, in welcher eine Mehrheit von Charakteren auftritt, ſie braucht nicht minder die Geſammtmaſſe und Geſammtkraft des Orcheſters, je größer, maſſenhafter der Kreis der Perſonen, je gewichtiger der Inhalt und das Endreſultat der Handlung iſt.

Der Verſuch, in einer Ouvertüre den ſpeziellen Gang der Handlung vorauszugeben, iſt ſchon in §. 792 als ein widerſprechender bezeichnet. Aber auch die dramatiſche Charakteriſtik darf nicht überconcret ſein, ſie muß wohl das ganze Stimmungsgebiet, das die Handlung umſchreibt, umfaſſen, wie z. B. die Titusouvertüre der Oper ſelbſt entſprechend, hauptſächlich Kampfesmuth, Zärtlichkeit, Wirrniſſe gegen einander ſtreitender Maſſen zeichnen zu wollen ſcheint, aber ſie kann qualitativ dieſe Hauptſtimmungen des Drama's nicht beſchreiben, ſondern nur Anklänge daran geben. Die Ouvertüre iſt nicht eine Inhaltsanzeige oder gar ein Extract, ſondern ein *Analogon* des muſikaliſchen Drama's, wie z. B. ein lyriſches Gedicht, das Liebe und Treue ſingt, ein Analogon eines Epos oder eines Drama's iſt, in welchem daſſelbe Thema zur Breite eines concreten geſchichtlichen Verlaufs ſich ausdehnt. Auch die dramatiſche Ouvertüre iſt ihrer Kunſtform nach noch Lyrik, wie die Ballade es gleichfalls iſt; beide können eine Anſchaulichkeit nicht bezwecken, die über ihre Grenzen hinausgeht. Nichts verſteht ſich ſo von ſelbſt wie dieſer Satz, und gegen nichts wird deßungeachtet mehr verſtoßen, obwohl Mozart und Mendelsſohn ſo klar zeigen, daß die Beſchränkung auf die „Analogie" keine Schranke für den Künſtler iſt, ſondern ihm Raum genug zu reicher Ideenentwicklung verſtattet, ja gerade die wahre Freiheit ihm erſt eröffnet, d. h. die Freiheit, nicht zu viel in die Ouvertüre hineindrängen, *nicht zu beſtimmt ſein zu müſſen*, ſondern die muſikaliſchen Gedanken in aller Weite und Fülle ſich ausgeſtalten laſſen zu können. Es iſt ein vom Weſen der Muſik abkommender Empirismus, in der Ouvertüre die Oper ſelbſt zu ſuchen; die Muſik hat Mittel genug, eine Stimmung und ſo auch die der Oper in mehrfacher Art, in directer, aber auch in indirecter, mehr andeutender Weiſe zu ſchildern; das Letztere bezweckt die Ouvertüre, ſie wäre höchſt überflüſſig, wenn ſie ſchon die Oper ſelbſt wäre, ſie hat pſychologiſche Begründung nur, wenn ſie als zur Sache ſelbſt erſt überleitende Vorandeutung gefaßt wird, ſie kann Intereſſe und Wohlgefallen erregen eben nur durch dieſes Schweben in der Mitte zwiſchen ganz allgemein gehaltener Einleitungsmuſik und der in der Oper ſelbſt erſt auftretenden concreten Individualiſirung; ſobald ſie dieſe Mitte verläßt, wird ſie entweder zu unbeſtimmt oder zu beſtimmt und damit gerade unklar, weil ihre concreten Beziehungen unverſtanden bleiben. Einzelne Stellen aus der Oper ſelbſt finden ihren Ort in der Ouvertüre nicht in der Meinung, dieſe müſſe die Hauptgedanken der Oper in ſich vereinigen, ſondern, wenn es geſchieht, blos deßwegen, weil der Componiſt die Ueberzeugung hegt, in ſolchen Stellen ſo ſehr den treffendſten Ausdruck der Hauptſtimmung des Ganzen zu haben, daß auch für die Ouvertüre ein beſſerer und kräftigerer als ſie nicht zu finden wäre. Sonſt aber, abgeſehen von verfehlter Detailmalerei, ſoll die Ouvertüre allerdings der unmittelbarſte Wiederſchein der Oper ſein, ſie ſoll den Ernſt,

die Bedeutſamkeit, die Lebendigkeit der Handlung mit allen Tonmitteln abbilden, und namentlich Eines ſoll ihr nicht fehlen, die Verwicklung, Steigerung der Bewegung; wie die Handlung von einfachen Anfängen aus ſich erweitert, größere Dimenſionen annimmt, verwickelter, ſchwieriger wird, ſo iſt auch die Ouvertüre nur dann vollkommen dramatiſch, wenn ſie dieß abbildet durch allmälige Erweiterung, Verſtärkung, Spannung, Verdichtung der Tonbewegung, die ſich aber ebenſo auch wieder auseinander wickelt und auflöst, wie die Handlung; dieſer ſteigende und fallende Rhythmus iſt eine Hauptzierde der Ouvertüre, durch ihn iſt ſie ächt muſikaliſch, obwohl natürlich nicht für alle Ouvertüren, z. B. zu leichtern Opern, gefordert werden kann, daß dieſe Verwicklung gleich ſtark hervortrete. Dieſer Steigerung der Bewegung dient in der Ouvertüre vor Allem der kunſtreichere, vollſtimmigere, die Stimmen kräftiger und raſcher gegen einander führende, ſie auch geradezu polyphoniſch verflechtende „Mittelſatz" (S. 950); hier, wo Alles enger zuſammenrückt, ſich in einander wirrt, ſich jagt und verfolgt, hier ſtehen wir mitten in der bewegteſten Handlung, hier ragt das Drama ſelbſt am anſchaulichſten in die Ouvertüre herein, hier werden wir es am beſtimmteſten inne, daß wir im Begriff ſind einer Handlung zuzuſchauen und ihr in alle ihre Verſchlingungen zu folgen. Aufbau des Ganzen aus einem oder wenigen Motiven (fugirte oder ſtreng thematiſche Arbeit S. 961) iſt für die dramatiſche Ouvertüre in der Regel nicht Geſetz; ſelbſt die fugirte Ouvertüre muß ſich freier bewegen und zu eigenen Nebenſätzen fortſchreiten, wenn ſie ein Bild der aus den Actionen mehrerer und mannigfach verſchiedener Individualitäten ſich zuſammenſetzenden Handlung ſein will; die normale Form iſt die Gliederung in Hauptabſchnitte, deren jeder einem Hauptſtimmungsmotiv des Drama's entſpricht, damit die verſchiedenen treibenden Elemente deſſelben nach und neben einander in der Ouvertüre ſich abſpiegeln. Dieſe Abſchnitte im Einzelnen ſelbſt wieder reich zu gliedern, ſie an einander in der Art anzureihen, daß ſowohl das allmälige Wachſen der Handlung in die Breite, die Erweiterung ihres Umfangs durch Hinzutreten neuer Momente, als ihre innerliche Zunahme an Intenſität und Verwickeltheit lebendig veranſchaulicht, nach Umſtänden auch ihr endlicher Verlauf angedeutet werde und ſo die ganze Ouvertüre der Mannigfaltigkeit ihrer Sätze ungeachtet ein organiſch fortſchreitendes Ganzes ſei, iſt die Aufgabe der Compoſition, über deren Löſung die Theorie etwas Spezielleres nicht beſtimmen kann, außer etwa dieß, daß die Ent- und Verwicklung, nicht aber der Schlußverlauf die Hauptſache iſt, nicht nur weil die erſtere am beſten den Stoff zu einem lebendig bewegten Tonbild liefert, ſondern auch deßwegen, weil eine zu beſtimmte Schilderung des Schluſſes, wie z. B. im letzten Satz der Egmontouvertüre (der doch richtiger erſt am Ende des ganzen Drama's gehört wird), in zu großem Abſtande ſich befindet zu der mit dem Aufgehen des Vorhangs beginnenden,

vom Schluß ſelbſt noch fern abliegenden allmäligen Entwicklung des Ganges der Handlung; die Ouvertüre ſoll eben zu dieſer Entwicklung hinüberführen, und daher iſt es das Richtigere, dieſe ſelbſt ihr zum Hauptinhalt zu geben und die Ouvertüre lieber, wie Gluck und Mozart hie und da, introductionsartig in die Oper ſelbſt direct übergehen zu laſſen, als ſie zu ſelbſtändig hinzuſtellen; die Ouvertüre iſt zugleich Ouvertüre zum erſten Act, der unmittelbar auf ſie folgt, und iſt mithin ſo zu geſtalten, daß dieſer ſich ungezwungen an ſie anreiht.

2. Die Ouvertüre zum muſikaliſchen „Epos" (Oratorium) iſt mehr lyriſcher Natur, da dieſes Epos eine weniger bewegte und mannigfaltige, ja oft, wie namentlich das religiöſe, blos eine ideale Handlung, eine heilige Geſchichte oder ſelbſt eine nur in Form der Geſchichte auftretende Vergegenſtändlichung von Hauptmomenten einer idealreligiöſen Anſchauung zu ſeinem Inhalte hat. Einzelne Fälle, in welchen das Oratorium die Bewegtheit des Drama's, ſeinen Reichthum an gegeneinanderſtrebenden Kräften und an Conflicten nahezu erreicht, bilden natürlich eine Ausnahme (wie z. B. Händel's Samſon). Doch ſind hier die Formen überhaupt weniger ſtreng; das Oratorium kann ſich noch mehr als die Oper auch mit bloßer „Einleitungsmuſik" begnügen, die im Allgemeinen auf den in ihm waltenden Stimmungsgehalt hinweiſt. Ueber die ſpeziellen Formen dieſer Art von Muſik, z. B. das Präludium, iſt blos zu bemerken, daß ſie zu den freiern Muſikgattungen gehören und daher je nach Umſtänden einfacher oder mit mehr Aufwand von Kunſt, namentlich freier Polyphonie, die ſpannend, auf etwas Gewichtiges aufmerkſam machend und damit ſpezifiſch „einleitend" wirkt, behandelt werden können.

§. 815.

Ihren Höhepunct erreicht die Inſtrumentalmuſik in den umfangreichern Formen zunächſt der größern Stücke für ein- oder mehrſtimmigen Soloſatz, der Sonate und des Concerts.

Der §. erwähnt Variation, Rondo, Inſtrumentalfuge nicht. Die erſtere iſt ſchon in §. 789 behandelt; auch über das Rondo iſt nach dem in §. 788 Geſagten nichts hinzuzufügen; die Inſtrumentalfuge fällt, ſo weit ſie überhaupt zuläßig iſt (§. 803), theils der „gebundenen Phantaſie" (S. 1043), theils der freiern Polyphonie (§. 785), innerhalb der Inſtrumentalformen aber hauptſächlich der Ouvertüre (obwohl mit Einſchränkungen S. 1079) anheim. Zudem treten dieſe Formen, ſelbſt die Variation nicht immer ausgenommen, in der Regel als Theile des größern Tonſtücks (§. 791) auf, zu welchem die Inſtrumentalmuſik mit innerer Nothwendigkeit

fortſchreitet, ſobald ſie die durch äußere Zwecke beſtimmten kleinern Stimmungs- und Charakterbilder (§. 812 u. f. f.) verläßt und ſich ſelbſtändig auszubreiten beginnt. Der ihr mitgegebene Reichthum an Formen und Wirkungen, ihre Fähigkeit zu mannigfaltigſt contraſtirenden, die verſchiedenſten Grade der Steigerung (des Bewegungsrhythmus) durchlaufenden Bewegungen kann nicht zur vollen Entfaltung kommen innerhalb des engen Rahmens des einfachen oder blos mehrtheiligen Tonſtücks; es iſt z. B. ganz natürlich, daß ein Beethoven die Schranken der Ouvertüre zu eng fand und dadurch zu Ausſchreitungen über die ihr nothwendige Begrenzung getrieben wurde; die reine Inſtrumentalmuſik muß ſich expandiren, ſo weit die Gedankeneinheit der Compoſition es nur irgend geſtattet, ſie muß hinaus über das geſchloſſene plaſtiſche Bild zum breit ſich hinlagernden, geſtaltenvollen, lyriſchen, epiſchen, dramatiſchen Gemälde (§. 697), damit erſt gewinnt ſie Leben, Freiheit, Unendlichkeit.

1. Der ein- und mehrſtimmige Soloſatz kann rückſichtlich des Umfangs auf die engen Grenzen des „Stücks" (§. 811) oder des mehrtheiligen Tonſtücks ſich beſchränken; das Violinſolo, das Duett, Trio u. ſ. w. kann möglicherweiſe nur aus Einem Satze beſtehen. Indeß kommt hiemit ſchon der Wechſel und Contraſt mannigfaltigerer rhythmiſcher Bewegung, welcher namentlich das ganz frei ſich bewegende Einzelinſtrument fähig iſt, nicht zu ſeinem Rechte, und der monodiſche Soloſatz drängt daher von ſelbſt zu zwei, drei oder mehr Sätzen vorwärts; daſſelbe iſt der Fall beim mehrſtimmigen, indem die Mannigfaltigkeit von Tonbewegungen, welche die Combinirung mehrerer Inſtrumente ermöglicht, innerhalb Eines Satzes nicht zu erſchöpfen iſt. Den hienach geforderten weitern Inhalt erreicht der Soloſatz durch den in §. 791 bereits begründeten Wechſel und Contraſt von „Erregungs- und Stimmungsmuſik", der in dem größern und doch für die Einheit des Ganzen nicht zu weiten Rahmen von zwei, drei, vier, ſelten mehr Sätzen zur Erſcheinung kommt, oder (ſ. ebd.) er erreicht ihn dadurch, daß er nicht eine Einzelempfindung, ſondern den Wechſel und Gegenſatz von Empfindungen ſich zum Gegenſtande nimmt, der die Grundform des Gefühlslebens iſt, kurz dadurch, daß er nicht blos Stimmungs-, ſondern *Lebensbild* wird, wie ſchon die Ouvertüre nichts mehr mit der Einzelempfindung zu thun hatte, ſondern bereits ein Stück Leben, ein hiſtoriſches Gemälde war. Eine ruhige, aber ſpannende, beſonders durch reichere Harmonie, künſtliche Stimmführung den Hörer voll faſſende und feſſelnde Einleitung kann, wenn das Tonſtück an ſich oder durch größeren Umfang gewichtigerer Art iſt, vorhergehen; dann folgt als erſter Hauptabſchnitt *ein erregter Satz*, der das Gemüth und die Phantaſie mit Entſchiedenheit mitten in das Gebiet eines irgendwie bewegten, aus der Ruhe der Indifferenz gebrachten, gehobenen, ſich kräftig regenden oder auch in Kampf ver-

wickelten Seelenlebens hineinverſetzt; wie das Leben nicht träge, kraftloſe Ruhe, ſondern nur da wirkliches, volles Leben iſt, wo es eine beſtimmte Richtung, Strebung, einen Schwung zur Thätigkeit erhält durch lebendige Anregungen, Affectionen, die es aus ſeiner Indifferenz herausheben und erſt hintennach der Ruhe und Sammlung wieder Raum laſſen, ſo eröffnet ſich hier die Muſik mit dem Moment der Sollicitation, des Anhebens, Anſteigens, lebendigen Sichausſprechens innerer Erregung, mit einem Satz, der durchaus entſchieden Bewegtheit athmet und, ſofern an dieſe alles Weitere ſich anreihen muß, von weſentlichſter Wichtigkeit für den Totaleindruck des ganzen Werks iſt. Tonſtücke, die mit längerem Adagio beginnen, machen von vorn herein einen erſchwertern, trübern Eindruck; die Muſik tritt hier nicht entſchieden genug an's Leben heraus, löst ſich gleichſam nicht vollkommen los von der in ihr Gefühl verſenkten, ihm nachſinnenden Seele; dieſe Form, ſo ausdrucksreich ſie hiedurch auch iſt, kann ebendarum nur Nebenform ſein, da ſie nur auf vertieftere, innigere, ſanftere Seelenzuſtände paßt, in denen Affect und Wille in ungewöhnlicherer Weiſe zurücktreten. Auf die Unruhe, Erregtheit, ſtrebende Bewegtheit des erſten Satzes folgt im zweiten, das Gemüth und die Phantaſie gleich anſprechend, *die Ruhe*, *die Zuſtändlichkeit*, das an ſich ſelbſt hingegebene, ſich behaglich ſammelnde oder grübleriſch ſich in ſich vertiefende Fühlen, auf die überſchäumende Fröhlichkeit, Lebens- und Thatenluſt die ſtille Zufriedenheit des Glücks, das ernſtere Anſichhalten ſinniger Zurückziehung in ſich ſelbſt oder auch eine plötzlich einbrechende, die Seele beſchäftigende, niederdrückende Schmerzensſtimmung, auf Kampf und Streit Frieden und Stillſtand oder traurig in ſich zurückſinkende Wehmuth. In dieſer Zuſtändlichkeit aber kann die Muſik, ſobald ſie einmal ein größeres Ganzes geben will, nicht verharren, das Leben fordert ſein Recht; nicht mit erſchlaffendem Behagen und Genießen, nicht mit zehrendem Kummer und ermattender Sehnſucht kann ein Tongemälde ſchließen, das nicht etwas Einzelnes aus dem Leben herausgreifen, ſondern Totalität, Lebensbild ſein will, ſondern es muß dieſe Zuſtändlichkeit, dieſes Stehenbleiben des Rades der Bewegung, das immer etwas Unlebendiges, Contemplativtheoretiſches, Kraftloſes hat, wieder *negiren*, das Leben muß ſich aus der Raſt, aus der Reſignation, aus der Schmerzbefangenheit wiederherſtellen zu ſich ſelbſt, zur Beweglichkeit, Thätigkeit, Freiheit oder doch zum Ringen um dieſelbe, es muß ſich ſelbſt affirmiren, es muß ſich abermals darſtellen als ſich ſelbſt, als Lebendiges, als vorwärtsgehend, und zwar entweder als leicht dahineilendes Leben, das die wiederum gewonnene Erregtheit mit Luſt und froher Kraft zum Schluſſe führt, oder als Leben, das die an es gekommenen Gegenſätze, Entzweiungen, Kummergefühle bekämpft und wo möglich verſöhnend überwindet. Damit iſt ganz naturgemäß *der bewegtere Schlußſatz* und zugleich die zwei Haupt-

gattungen desſelben gegeben; er iſt entweder einfacher, leicht und kräftig belebter Endſatz, der die Bewegung des erſten Satzes wieder aufnimmt, ihm ſelbſt aber an innerem Gewicht und verſchlungenem Bau nachſteht, weil er im Gegenſatz zur Ruhe und Gehemmtheit des zweiten eben das Leichte, das Abwerfen aller Hemmung und Feſſel, die ohne Störung und Verwicklung geradlinigt dahinſtrömende, fröhlich und kräftig ſich gehen laſſende, zu heiterem Schluß eilende Bewegung darſtellt, oder iſt der Schlußſatz concreterer Natur, ein Bild des Kampfes, der das eine Mal bis zum Ende anhält, ſo daß das Ganze nicht mit wirklicher Befriedigung (daher z. B. in Moll, nicht in Dur) ſchließt, das andere Mal aber auch zum Siege hindurchdringt, deſſen fröhliche Feier in kräftigen, heitern, humoriſtiſch neckiſchen Sätzen das Ganze verſöhnend zu Ende führt. — Dieſer Wechſel, Contraſt, Kampf, durch deſſen Vergegenſtändlichung die Muſik hier zum Lebensbilde wird, kann ſich in drei Sätzen vollſtändig verwirklichen, aber auch noch ein vierter Satz eignet ſich treffend dazu beizutragen, nämlich ein Satz in Tanzform, ſofern dieſe der unmittelbarſte Ausdruck ſchwungreich ſich hebender, von Freude beflügelter, in Lebensluſt vergnügt ſich wiegender Empfindung iſt; im Tanze wird am directeſten die „Zuſtändlichkeit“, die Ruhe, der träge Unmuth negirt, der Tanz iſt ja eben dieſes Sichlosreißen von der Indifferenz des Gleichgewichts, dieſes Sichaufraffen, Hineineilen in lebendige Bewegtheit. Ein dieſer Form ſich bedienender, ſie jedoch dem Charakter des Ganzen gemäß modificirender, mäßigender, veredelnder Satz bietet ſich am beſten dazu dar, dem Adagio oder Andante als ſeine Negation zu folgen und von ihm den Uebergang zu bilden zum bewegten Schlußſatz, der, um das Ganze doch ſeinem gewichtigern Charakter gemäß nicht gar zu leicht zu beſchließen, nicht ſelbſt Tanzform haben, ſondern ſie nur als vorbereitende Einleitung ſich voranſtellen darf. Oft findet ſich der Satz in Tanzform ſehr paſſend auch in Tonſtücken, die mit Adagio beginnen und mit Allegro ſchließen, als vermittelnder Zwiſchenſatz zwiſchen dieſen beiden; ſehr häufig nimmt er aber auch die Stelle nach dem erſten Allegro ein und geht dem Andante vorher, ſei es nun um die Bewegtheit des erſten Satzes, der in dieſen Fällen einen geringern Grad von Erregung hat, höher zu ſteigern und ſo nach vollſtändiger Erſchöpfung des Momentes der Bewegung um ſo ruhiger und ungeſtörter den ſtillern Klängen des Andante ſich zu widmen, oder auch umgekehrt, um z. B. zwiſchen ein kraftvoll bewegtes, ſchwerwiegendes Allegro und ein zartes, ſanftes Andante einen leichtern, das Herabſteigen zur Ruhe des Andante vermittelnden Uebergang einzuſchieben; doch normal iſt dieſe Stellung nicht, ſie hält das Bewegungsmoment zu lange in einſeitiger Weiſe feſt, was im einzelnen Falle nur durch die hierauf angelegte Tendenz des ganzen Stücks motivirt ſein kann. Von ſelbſt ergibt es ſich, daß der Satz in Tanzform vorkommen

kann nur in Instrumentalwerken größern Umfangs, sowie daß er in Werken, deren einzelne Sätze bereits sehr in's Breite sich dehnen, passender weggelassen und etwa erst am Schluß durch einen heitern Endsatz ersetzt wird; auch muß er selbst immer eine untergeordnete Stelle einnehmen und somit seinen Umfang beschränken, wenn er den Schlußsatz nicht überflüssig machen, anticipiren, sein Interesse schmälern soll; man sieht z. B. aus Beethoven's Adur-Symphonie, welche fast extremen Mittel der Componist anwenden muß, um nach einem großartiger angelegten Satz in Tanzform auch noch dem Schlußsatz die ihm gebührende Bedeutsamkeit und Wirkungskraft zu verleihen. Ebenso ist klar, daß je nach Charakter des einzelnen Tonstücks die Formen auch noch anders modificirt, dem Andante ein Allegretto oder ein in gehaltenem Tempo vorwärtsschreitender Marsch von ernster Empfindung substituirt, daß ebenso der Satz in Tanzform durch ein Allegretto oder Aehnliches ersetzt oder in einen Satz mit gehobenem dreitheiligem Rhythmus, der gar nicht mehr tanzartig, sondern nur noch spezifisch gehobener Bewegungssatz ist, umgewandelt, oder der Schlußsatz ganz oder theilweise in lebendig erregter Marschform componirt werden, oder endlich ein Thema mit Variationen die Stelle eines oder mehrerer Hauptsätze des Ganzen, besonders des Andantesatzes, einnehmen kann. Aber die normale Form bleibt jene Dreiheit oder Vierheit von Sätzen, weil sie das unmittelbare Bild des Pulsschlags der Wirklichkeit des Lebens darstellt, dessen Veranschaulichung das Motiv und der Sinn und Zweck dieser ganzen Musikgattung von Anfang an ist und bleibt.

2. Die Unterschiede, zu welchen sich diese Musikgattung wiederum im Einzelnen besondert, ergeben sich aus den Bemerkungen früherer §§. über Solo-, Concert-, Orchestersatz. Das begleitete monodische Solo, besonders der Violine, ist bereits hinlänglichen Ausdrucks und hinreichender Formenmannigfaltigkeit fähig, um durch die Trias (oder Vierheit) von Sätzen sich hindurchzubewegen; es ist ein Monolog des Individuums, in welchem dieses sich darstellt als der Reihe nach zu den Stimmungen sich erhebend, niedersenkend und wieder erhebend, die zusammen in jener Trias sich aussprechen. Die Hauptaufgabe ist daher hier individuelle, subjectiv charakteristische Gestaltung der Composition, ohne sich in's einseitig Subjective, Bizarre zu verlieren, und reicher, schöner Ausdruck, damit eben jener Eindruck der sich selbst mittheilenden, ihr Empfinden darlegenden Individualität (§. 808) entstehe; sowohl um des Ausdrucks willen als zum Behuf der Vermeidung der Eintönigkeit, der das Einzelinstrument leicht verfällt, ist zugleich lebendiger Wechsel und Contrast der Gedanken und Formen der einzelnen Sätze gefordert, womit die Gelegenheit zu umfassender Darlegung der Eigenthümlichkeit des Instruments und der Virtuosität des Spiels von selbst gegeben ist (Bedingungen, die namentlich in Molique's Violincon-

certen ſehr ſchön realiſirt ſind). — Eine ganz eigenthümliche Form des Soloſatzes entſteht durch die polyphonen Inſtrumente, insbeſondere das Clavier. Dieſes ebenſo bewegliche als volle Organ iſt bereits mehrſtimmig, es iſt eine Harmonie-, eine Concertmuſik, ein Orcheſter im Kleinen, es iſt zwar ſo compact, daß es wie andere Soloinſtrumente nur eine individuelle, nicht eine Geſammtheitsſtimmung ausſprechen kann, wenn es ſeinem Charakter gemäß wirken will, aber es erlaubt, den Ausdruck dieſer Stimmung mit einer Klang-, Farben- und Formenfülle auszuſtatten, welche dem Individuum die Möglichkeit eröffnet, die ganze Macht, Tiefe und Unendlichkeit der Subjectivität, die ganze Mannigfaltigkeit und Intenſität voller menſchlicher Gemüthsbewegtheit in die Töne des Inſtruments niederzulegen, und zwar ſo, daß es dabei den muſikaliſchen Ausdruck dieſer Wärme und Fülle von Inhalt ſchlechthin in ſeiner Gewalt behält, ſtatt ihn von außen her, von einer fremden Begleitung und Verſtärkung zum Theil erſt borgen zu müſſen. Das Clavier, weil es mit der Melodie die Harmonie verbindet und dieſe letztere doch in die Hand des Subjects gibt, iſt das Hauptorgan für das freie und volle Sichergehen des letztern; das Subject iſt in dieſem Inſtrument *rein für ſich* und deßungeachtet, ja gerade auch hiedurch in den Stand geſetzt, *ſich rein und ganz in ihm auszuſprechen*, intenſiv und extenſiv, je nachdem das Eine oder das Andere Hauptzweck iſt, und das Clavier iſt daher vor allen andern Inſtrumenten auf das größere, das Empfindungsleben darſtellende Tonſtück als auf die Gattung hingewieſen, in welcher es ſeine Haupttriumphe feiern kann. Das Clavierſtück von dieſer Gattung iſt die *Sonate* (ein Name, der auch von andern mehrſätzigen Inſtrumentalſtücken, z. B. ein- oder zweiſtimmigen Violincompoſitionen gebraucht, paſſender aber auf die polyphonen Inſtrumente beſchränkt wird, um für dieſe ſo ganz eigenthümliche Compoſitionsgattung auch einen beſondern Ausdruck zu haben). Die Sonate dehnt ſich zwar als Soloſtück nicht immer bis zu dem Umfang von vier Sätzen aus, aber ſie iſt doch ebendazu beſtimmt, einen reichen und ausdrucksvoll ſich gebenden ſubjectiven Gefühlsinhalt zu entfalten, ſei es nun daß derſelbe ſich mehr in die Breite ausdehnt als eine ſchöne, charakteriſtiſche, mannigfaltige *Folge von zuſammengehörenden Stimmungsbildern*, oder daß er mehr Eine die verſchiedenen Stadien des Gefühlslebens durchlaufende *einheitliche Stimmung* in Form eines großen Tongemäldes entrollt. Im erſten Fall iſt Reichthum der Phantaſie und Vielſeitigkeit des Empfindens, im zweiten neben jener warme, tiefe, ſtarkfühlende, in Contraſte und Gegenſätze eingehende, ſich in ſie vertiefende, ſich aus ihnen emporarbeitende Erregtheit des Ichs dasjenige, was in der Sonate hervortritt, und zwar iſt es immer dieſes Zweite, worin die Clavierſonate ihren Gipfelpunct erreicht, weil nur bei dieſer zweiten Form das ganz freie und alle Ausdrucksmittel

erſchöpfende Ausſichheraustreten des Subjects, zu welchem das Inſtrument auffordert, zu Stande kommt. Die gemüthliche Sonate, wie wir die erſte Form benennen können, (die Haydn-, Mozart'ſche) leiſtet noch nicht Alles, was ſich hier leiſten läßt, dieß vollzieht ſich erſt in der zweiten (Beethoven'ſchen) Art, in der Sonate der freien Gedankenentwicklung (obwohl dieſer Name nicht vollſtändig zutrifft, weil das ideell, ſchattenhaft „Gedankenmäßige", das wir als charakteriſtiſche Eigenſchaft des Streichquartetts fanden, der in reicher Klang- und Farbenfülle tönenden Sonate nicht zukommt, ſondern vielmehr in ſcharfem Gegenſatze zu ihr ſteht). In der Hauptſache aber ſind beide Formen einander gleich; das muſikaliſche Subject iſt in ihnen ganz frei und ganz unmittelbar zu rein und voll muſikaliſcher Production veranlaßt, es iſt ganz in ſich und ebenſo ganz befähigt und getrieben ſich voll auszuſprechen; die Sonate iſt nur möglich, wo ſchöpferiſcher Reichthum der Phantaſie und ein reiches charakteriſtiſch ausgeprägtes Empfindungsleben, dem es Selbſtzweck iſt, ſich zu äußern, vorhanden ſind und zu engſtem Bande ſich vermählen; wo die Erfindungsgabe, noch mehr wo das poetiſche Gemüthsleben, die Individualität eigenartigen Fühlens, am meiſten aber wo der naive Drang zur Gefühlsäußerung verſchwunden, wo künſtliche Combination, verflachende Reflexion, weiche Verſchwommenheit der Sentimentalität und vollends eine die Muſik nur als techniſches Fach und mit einſeitiger Tendenz auf dramatiſche Wirkung betreibende Verſtändigkeit an die Stelle getreten ſind, da hört die Sonate auf, ihre Blüthezeit iſt auch die der Muſik, ihr Welken das Zeichen, daß die „empfindende Phantaſie" phantaſie- oder empfindungslos zu werden beginnt und ſich daher zu andern Muſikgattungen flüchten muß, in welchen mit Empfindung ohne Phantaſie (und ohne ausgeprägtern Charakter) oder mit Phantaſie ohne Empfindung eher etwas zu leiſten iſt. Das Clavier kann auch mit andern Inſtrumenten zu einer reicher beſetzten Sonate zuſammentreten, es kann die ſüße, luſtige Flöte ſich beigeſellen, in Läufen mit ihr wechſeln und wetteifern, ihre liebliche Melodie mit vollen Accorden und reichen Figuren begleiten, es kann ſeine hellklingende Vollſtimmigkeit, ſeine ſtarken, ſcharf markirten, ſilberklaren Laute mit den ernſtgedämpften, kräftig durchdringenden und doch wiederum weichen, zarten, ſchwellenden Tönen der Violininſtrumente verbinden und durch dieſe Vereinigung den höchſten Zauber gediegenen Wohlklanges, lebendigſter Energie der Bewegung, reizendſten Tonſchmelzes hervorbringen; aber der Charakter der Sonate als freien und vollen Ausdrucks des ſubjectiven Gefühlslebens wird dadurch nicht beeinträchtigt, ſondern nur verſtärkt, indem das kraft- und klangreiche Clavier die Nebeninſtrumente im Grunde doch beherrſcht und ſie in ſeinen eigenen Kreis ausdrucksreichen Erguſſes muſikaliſcher Empfindung mit hereinzieht.

3. Das einfache oder gemiſchte mehrſtimmige Soloſtück, das Duo, Trio, Quartett, Quintett u. ſ. w. geht einen bedeutenden Schritt weiter, es läßt mehrere Stimmen ſelbſtändig (ſymphoniſch) zuſammenwirken und ſtellt ſo ſchon eine wenn auch nicht nothwendig tiefere, ſo doch mannigfaltiger erregte, nicht an Einem Faden fortlaufende, ſondern verſchiedene Kräfte gegen einander in Bewegung ſetzende, verſchiedene Stimmungsfarben miſchende Gefühlsentwicklung dar. Auch dieſe Form eignet ſich daher ganz beſonders zu größern, ſonatenartigen Tonſtücken, in deren drei oder vier Hauptſätzen die verſchiedenen Fäden, aus denen das Ganze ſich zuſammenſpinnt, in die mannigfaltigſten Formen der Gegenüberſtellung und des Zuſammenwirkens gebracht werden. Lebendig contraſtirende, hiedurch zum Schwung des Ganzen nach Vermögen beitragende Stimmenbewegung und Stimmenverflechtung im erſten Satze; im zweiten eine enger zuſammenrückende, zu klarem, weichem, tiefem Stimmungsausdruck zuſammentönende Stimmführung, die jedoch im Verlauf auch dazu fortſchreitet, das Thema kunſtreich auszubilden, es in verſchiedene Formen zu kleiden, deren jede ihm eine neue bedeutende Seite abgewinnt; im dritten abermaliges Zuſammenrücken in geſchloſſenen Gliedern zu belebtem Chor- oder Wechſeltanz, der im Trio zartere, lieblichere, auch etwa mit einem leichten Anflug von Wehmuth oder Sehnſucht ſich verbindende Formen annimmt; endlich im Schlußſatz entweder einfach abſchließende oder „concrete", zu künſtlicherer Gegeneinanderführung der Stimmen fortgehende Geſammtbewegung (ſ. Anm. 1); dieß ſind die Grundzüge, in welchen dieſe Form im Allgemeinen ſich halten wird, nur daß die gemiſchte mehrſtimmige Compoſition durch mannigfaltige Verwendung der Klangfarben mehr eine gemüthliche, die Compoſition für Streichinſtrumente dagegen durch kunſtvolle Combination der Stimmen mehr eine geiſtig anregende Wirkung erſtrebt (§. 809). Auch neigt ſich die letztere mehr zu einer Vierzahl kürzerer, contraſtirend gebauter Sätze, um Monotonie zu vermeiden, während die erſtere mit ihrer Klangfarbenpolyphonie leichter auch zu längern, weiter ausholenden, mannigfach variirenden Sätzen ſich ausbreitet.

4. Auf lange, in's Weite und Breite gehende Sätze iſt vor Allem das Concert angewieſen. Denn hier handelt es ſich ganz beſonders um ungebundene, ungehemmt austönende Gedankenentfaltung, damit beide Elemente, das Einzelſpiel und die Mitwirkung des Orcheſters und der Nebeninſtrumente, zu ihrem vollen Rechte kommen. Individuum und Geſammtheit treten hier mit einander auf den Schauplatz der Oeffentlichkeit, um ſich zu zeigen und zu meſſen; ſtellt der mehrſtimmige Soloſatz meiſt noch Gefühle dar, die im Innern der Seele auftauchen, zuſammentreffen, in Kampf gerathen, in verſöhnter Harmonie ſich wieder zuſammenfinden, ſo tritt dagegen das Concert in die Realität eines concretern Lebens heraus, es legt eine erhöhte

Seelenſtimmung des Individuums dar, die ſich ganz und voll gibt, die ſich nicht blos, um ſich ſelbſt Genüge zu thun, in Tönen verkörpern, ſondern gehört, vernommen werden, Anklang und Wiederhall finden will und ihn wirklich findet in dem mittönenden, bald ſchweigenden, bald voll einfallenden, bald ſcheinbar ſtill zuhorchenden, bald wiederum mitſingenden und kräftig zuſtimmenden Chor der Inſtrumente. Zu dieſem Wechſelſpiel eignet ſich am beſten ein vom normalen Orcheſter weſentlich verſchiedenes, ihm ſelbſtändig und mit eigener individueller Kraft und Tonfülle gegenüberſtehendes Inſtrument, am beſten alſo das Clavier; das Clavierconcert iſt eigentlich nur eine aus der Innerlichkeit ſich nach außen wendende Clavierſonate, die ihre Klangfülle nicht mehr zu einſamem Spiel mit ſich ſelbſt zurückhält, ſondern ſie frei nach allen Seiten entſendet und dazu den Wiederklang der übrigen Inſtrumentenſtimmen ſich ſelbſt zugeſellt. Der Bau der Sätze iſt daher der gleiche, mit Ausnahme der breitern, mannigfaltigern Anlage der Concertſätze, die mit ihrem Zweck und mit der ihnen zu Gebote ſtehenden Inſtrumentalpolyphonie gegeben iſt; nur muß das Concert ſeiner Natur nach einfacher in qualitativer Beziehung, in Gedankengehalt und künſtlicher Anlage, es muß vollkommen klar und durchſichtig ſein, weil nicht Vertiefung des Subjects in ſich, ſondern ſein Herausgehen aus ſich ſelbſt zur Wechſelwirkung mit einer Welt außer ihm Gegenſtand der Darſtellung iſt. Die Sonate geſtattet, weil ſie dazu da iſt, daß das Ich ſich, ſein Fühlen und nichts weiter in ſie niederlege, die mannigfachſten Verwicklungen der Stimmführung, ſie erlaubt Härten der Harmonie, die in einem Concert wie unverſtändlich oder unſchön ſich ausnehmen; das Concert iſt die Arie der Inſtrumentalmuſik; nicht Tiefe, ſondern Klarheit und Kraft, der allerdings ein tieferer Hintergrund anzufühlen iſt, lebendiger Ausdruck iſt in ihm die Aufgabe. Zunächſt verdankt das Concert ſeine Exiſtenz freilich dem äußern Umſtande, daß es das Bedürfniß befriedigt, die Virtuoſität des Einzelinſtruments mit einer reichern und glänzendern Orcheſterbegleitung zu hören als beim gewöhnlichen Solo; aber dieſes Bedürfniß hat hiemit eine Kunſtgattung hervorgetrieben, die ebenſo aus dem innern Weſen der Inſtrumentalmuſik folgt und zu ihrer vollſtändigen Verwirklichung mitgehört; die Inſtrumentalmuſik ſetzt hier das einzelne Inſtrument in Rapport mit dem Ganzen, ſie läßt die Stimmen ſich ſelbſtändig entwickeln und ebenſo einander unterſtützen und beantworten, und damit iſt es von ſelbſt gegeben, daß charakteriſtiſche Belebtheit, Entfaltung der ganzen Beweglichkeit und Formenfülle der einzelnen Stimmen, namentlich ein glänzend ſich emporhebendes, ſozuſagen provocirendes Auftreten des Hauptinſtruments hier das Weſentliche iſt; die Einzelſtimme ſoll hier in ihrer ganzen Leiſtungsfähigkeit angeſchaut werden, das Ganze ſoll die Wirkung der Einzelſtimme ergänzen und heben, aber ſie nicht in Schatten ſtellen, und die Einzelſtimme muß daher ihre ganze Kraft und

Schönheit aufbieten; nicht also die Rücksicht des Effects, des Ohrenkitzels, sondern die Idee der Kunstform selbst, die Idee des Wechselspiels des Einzelnen mit dem Ganzen bewirkt, daß das Concert populärer, glänzender, auf Ausdrucksmittel bedachter ist als die Sonate und das Quartett; es ist in ihm nach dieser Seite bereits etwas Dramatisches, obwohl es in anderer Rücksicht, sofern nämlich das Dramatische die Bedeutung einer die Subjectivität in Kämpfe und Gegensätze hineinziehenden Verwicklung hat, jenen Formen an dramatischem Charakter durchaus nachstehen und sich auf reiche, klar hinströmende, in jedem Moment schöne Gedanken- und Formenentwicklung beschränken muß. Das Concert ist durchaus directer Idealismus, es verwirklicht diesen auf dem Boden der Instrumentalmusik am reinsten, es kehrt das Schöne des Instruments, des Orchesters und ihres Gegeneinanderspiels heraus, es ist damit freilich dem Nachtheil unterworfen, daß für Sonate und Quartett ein charakteristischer und tiefer Gehalt leichter zu gewinnen ist, weil sie das Seelenleben in seinen innersten Verschlingungen erfassen und malen dürfen, aber es ist ebendamit auch weniger subjectiv, es ist wie die Harmoniemusik eine sociale, volksthümliche Form, die weit mehr, als es gewöhnlich geschieht, neben dieser ihrer massiveren Schwester zu allgemeinerer Verbreitung auch feinerer musikalischer Kunstanschauungen dienen könnte.

§. 816.

Mit den in §. 815 aufgeführten umfangreichern Formen gehört die Symphonie zu Einer Hauptgattung zusammen, unterscheidet sich aber von ihnen dadurch, daß sie einer vollern und breitern Gedankenentfaltung, einer größern Mannigfaltigkeit des Inhalts, einer charakteristischern und tiefer bewegten Entwicklung fähig ist, so daß mit ihr die Instrumentalmusik formell und materiell zu ihrer letzten Vollendung gelangt.

1. Das Volltönende, Kräftige, Breite, Farbenreiche, das Zusammensein der Massenwirkung und des Einzelspiels, das §. 810, 2. als das Eigenthümliche des Orchestersatzes hervorhob, kommt auch dessen höchster Form, der Symphonie, zu (ein Ausdruck, welcher dem gewöhnlich gewordenen Sprachgebrauch entsprechend ganz auf die große oder Orchestersymphonie beschränkt werden sollte, für die er auch etymologisch besser sich schickt, als namentlich für mehrstimmige Solosätze, indem z. B. wohl von einem symphonicartigen, d. h. beide Instrumente zu gleich selbständigem Zusammenwirken vereinigenden und zu weiterem Umfang sich ausdehnenden Duo der Violine und Viola, nicht aber von einer Symphonie beider passend gesprochen werden kann). In der Symphonie ist die freie Bewegung des monodischen Solo, die feine Stimmenverwebung des Streichquartetts, der

Farbenreichthum des gemiſchten Satzes, die Fülle und Tonklarheit des Concertſatzes vereinigt und zugleich unter die höhere Potenz der Orcheſtermuſik geſtellt, in welcher das Einzelne dem Ganzen untergeordnet iſt, innerhalb deſſelben aber die ihm in der Harmoniemuſik verkümmerte Freiheit individueller Bewegung in reichem Maaße genießt. In Folge dieſer Maſſenhaftigkeit und Univerſalität iſt die Symphonie zu einer ganz andern Art von Tongemälden berufen als die bisherigen Formen, ſie iſt, da ſie allſtimmig iſt und da ſie namentlich die hell austönenden Blasinſtrumente mit den ideellern Streichorganen vereinigt, ein Bild des in ſeiner ganzen Fülle und Kraft, nach allen Seiten ſeiner Erregungsfähigkeit, in allen ſeinen Regionen ſowohl innerlich bewegten als nach außen ſich erſchließenden Gefühlslebens, ſie iſt ganzes, vollſtändiges Lebensbild und zwar Bild ſowohl des Lebens, wie es zunächſt im ſtillern Bereich des Innern ſich regt, als auch wie es von da mächtig und klar heraustritt an's Licht des Tages, alle ſeine Schwingen kräftig entfaltend, nichts verbergend, bald in voller Selbſtmittheilung fröhlich einhergehend, bald in ihr Entlaſtung und Erleichterung ſuchend von dem, was die Bruſt begeiſternd ſchwellt oder das Herz drückend beengt. Die Univerſalität iſt der Symphonie allein eigen; die Zeichnung innerlicher Seelenzuſtände hat ſie, obwohl ſchon in concreterer, mehr maleriſcher Form, mit dem Streichquartett, das volle Heraustreten, jedoch mit mehr Tiefe und Intenſität, mit dem Concert gemein, daher die Gliederung in die drei oder vier Sätze auch für ſie ihre Geltung behält. Sie kann ſich ebendeßwegen auch bald der einen, bald der andern Seite mehr zuneigen, ſie kann das eine Mal (mit „einfachem Orcheſter“) mehr quartettartig, das andere Mal mehr concertmäßig verfahren, obwohl im erſten Falle die ſymphoniſche Kraft kleiner iſt, im zweiten der Gehalt leicht nothleidet. Ja innerhalb jeder Symphonie ſelbſt kehren dieſe Unterſchiede wieder; diejenigen ihrer Sätze und Theile der Sätze, in welchen (§. 815, 1.) die Zurückziehung des Gefühlslebens in ſich, zu innerer Beſchaulichkeit, Ruhe u. ſ. w. zur Darſtellung kommt, werden ſich immer der Quartett-, die belebtern, ſchwungreichern der Concertmuſik verwandter zeigen. Deßgleichen werden an die letztere, ſowie an den monodiſchen und den mehrſtimmigen Soloſatz für Blas- und gemiſchte Inſtrumente, ſolche Partien erinnern, welche die Einzelinſtrumente zum Reden kommen laſſen, an das Quartett aber diejenigen, in welchen das ganze Orcheſter oder eine einzelne ſeiner Gruppen in engerer Stimmverwebung ſich vernehmen läßt. Hier jedoch iſt der Vergleichungspunct ein anderer; es tritt nämlich an ihm die univerſelle Formenmannigfaltigkeit der Symphonie hervor, ihre Formenmannigfaltigkeit, durch die ſie eines weit reichern Inhalts fähig iſt als die übrigen Gattungen. Die Symphonie iſt nicht nur ganz heraustretende Gefühlsmalerei, ſondern auch Malerei des ganzen Gefühlsgebiets; die in ihr

vereinigten Klangfarben und die ihr möglichen Toncombinationen klingen so klar und charakteriſtiſch an die ſämmtlichen Erregungsarten, Stimmungskreiſe und Empfindungsgebiete des Seelenlebens an, daß ſie dieſelben vollſtändig zu erſchöpfen, ſie für ſich oder in größerer Vereinigung zu ſchildern vermag. Es ergibt ſich hiemit für die Symphonie eine ähnliche, jedoch mehrgliedrige Eintheilung wie für die Ouvertüre. Sie iſt einmal *lyriſche Symphonie*, ſie ſtellt einen Wechſel, Contraſt und Fortgang verſchiedener Stimmungen dar, die das Gefühl nach der Seite entweder der Luſt und der Unluſt, oder der Erhebung und der Ruhe, des freudigkräftigen Aufſchwungs und der Sammlung in ſich ſelbſt, der Begeiſterung und der Rückkehr zu ſinniger Betrachtung nach einander afficirt zeigen; ſie hat in dieſem Falle weniger charakteriſtiſche Färbung, weniger intenſive Ergriffenheit, ſie geht nur aus auf klares und ausdrucksvolles Wiedergeben der Stimmungen; ſie zerfällt jedoch ſchon innerhalb dieſes Gebietes gleich wieder in zwei Unterarten, je nachdem ihre Lyrik (wie bei Haydn) eine einfachere, dem Stimmungscharakter des Liedes und ſonſtiger gemüthlicher Muſik ſich annähernde Bewegtheit der Empfindung oder (wie bei Mozart) eine bereits wärmere, tiefergehende, großartigere, pathetiſchere Erregung des Gefühles iſt. Eine zweite Form iſt die *epiſchlyriſche, maleriſche Symphonie*; ſie ſtellt nicht blos Stimmungswechſel, ſondern eine Gefühlserregtheit von qualitativ beſtimmter Art und Aeußerungsweiſe dar, ſie malt Naturempfindungen, ſie malt Gefühle, von denen das Menſchenleben ſich bewegt zeigt, ſociale Gefühle, wie ſie bei Einzelnen oder größern Maſſen nach verſchiedenen Richtungen, der Freude oder des Leids, der behaglichen, ſtürmenden Luſt oder des Ernſtes und der Trauer lebendig werden, ſie malt friedliche, ebenſo aber auch kriegeriſche Stimmungen und deren Aeußerung, — idylliſche, paſtorale, romantiſche, Freuden- und Tanzſymphonie, elegiſche, Kriegs- und Siegesſymphonie. Anſätze zu ſolchen maleriſchen Schilderungen können auch die kleinern Formen des Quartetts u. ſ. w. ausnahmsweiſe nicht ohne Glück verſuchen, aber volle Mittel hat dazu erſt die Symphonie. Natürlich iſt es, daß die einfachlyriſche und die epiſchlyriſche Symphonie häufig in einander verſchmelzen; namentlich gibt dazu der dritte Satz, der Satz in Tanzform, faſt von ſelbſt Anlaß, weil er ſelbſt immer ſchon etwas Maleriſches hat, ſei es nun daß er die Vorſtellung eines wirklichen Tanzes erweckt, oder daß er wenigſtens durch charakteriſtiſchere Stimmungsfarbe, die ihm immer gegeben werden muß, um ihn nicht unbedeutend erſcheinen zu laſſen, über das einfach Lyriſche hinausgeht, dem Idylliſchen, Elegiſchen u. ſ. w. ſich annähert (wie z. B. das Trio des Menuetts in Mozart's lyriſcher G moll-Symphonie, das dem dunkel gefärbten, kräftig ſchreitenden Mollſatz gegenüber wie eine momentan eröffnete Perſpective in ein heiter vergnügtes, gemüthlich ſich wiegendes Naturdaſein ſich ausnimmt). Die einzelne

Symphonie kann auch mehrere jener Stimmungskreiſe vereinigen; ſo tritt in die Behagen und Luſt ſprühende A dur-Tanzſymphonie Beethoven's mit wunderbarer Wirkung (im zweiten Satz) der Ernſt des Lebens hinein, zuerſt in ſtillem Schritt, aber immer mehr anwachſend, immer ſchmerzlicher anfaſſend, immer rührendere Klagen hervorrufend, bis er endlich noch einmal ſtark aufleuchtend wie eine ſich zurückziehende unheimliche Rieſenfauſt verſchwindet, um dem bewegten Treiben einer Menge wieder Raum zu laſſen, die bald fröhlich hüpfend und lärmend, bald wie in geſchloſſenen Reihen Arm in Arm umherziehend ihr Feſt zu feiern ſcheint, bis Alles in dem großartig bacchantiſchen Eilen und Jagen des letzten Satzes ſich auflöst. Die Tonmalerei kommt in dieſer Gattung der Symphonie zu der ganzen Berechtigung, die ihr gebührt; die Muſik ſchafft hier Gebilde, die der Phantaſie wie farbenreiche, aber der Klarheit des Umriſſes und daher der eigentlichen Erkennbarkeit entbehrende Geſtalten aus der Wirklichkeit entgegentreten; nirgends iſt es deutlicher als hier, daß die Muſik nie zeichnen, nur malen, nur andeutende Züge geben und ihnen Farbe verleihen kann, daß ſie aber allerdings ſich ſelbſt eines ihrer dankbarſten Gebiete berauben würde, wenn ſie auf die Pracht, Gluth und Fülle der Färbung, die ſie hier aufzubieten vermag, Verzicht leiſten müßte. Das tönende Orcheſter iſt das unendlich wahre Bild des aus verſchiedenſten Kräften ſich zuſammenſetzenden, von den verſchiedenſten Stimmungen bewegten Menſchenlebens, ein lebendig die Stimmen gegen einander führender Orcheſterſatz macht den Componiſten ſelbſt ohne Abſicht zum Maler einer bewegten Lebensſcene (wofür auch der Inſtrumententanz im Anfang des zweiten Theils des erſten Satzes der großen Mozart'ſchen C dur-Symphonie als Beiſpiel dienen kann); kurz die Symphonie iſt durch die reichern und mannigfaltigern Formen und Farben der Inſtrumentalmuſik weſentlich auf das Charakteriſtiſche, ſomit auf Lebensbilder (höheres Genre) hingewieſen. Die dritte Symphoniegattung iſt die dramatiſch lyriſche (vgl. S. 964). In ihr kehrt das Subject aus der Objectivität in ſich zurück und nimmt, ſtatt von der Außenwelt ſich mit Bildern und Stimmungen erfüllen zu laſſen, wie in der höhern Sonate ſein eigenes Leben, aber nicht dieſe oder jene einzelnen mehr beiher ſpielenden Stimmungen und Stimmungswechſel, wie ſie die lyriſche Symphonie ſchildert, ſondern eine tiefere Stimmung zu ſeinem Gegenſtande, wie ſie theils im Subject überhaupt, theils eben in dieſem Individuum durch das Verhältniß zur Wirklichkeit, zum Gang der Dinge erzeugt werden, in welche es ſich hineingeſtellt findet. Dasjenige, um was ſich ſchließlich das ganze Leben mit all ſeinen Strebungen, Hoffnungen, Gefühlen dreht, die Harmonie zwiſchen Subject und Object, zwiſchen dem Ich und dem Weltlauf, wird hier zum Inhalt der Symphonie, die nun ihre reichen Farben und Mittel dazu verwendet, den ganzen Verlauf der ſo mannigfaltigen, entgegen-

geſetzten und widerſpruchsvollen, tiefſtgehenden Stimmungen zu malen, welche die Reflexion auf ſein Verhältniß zur Welt, auf das Schickſal im Innerſten des Menſchen hervorruft. Es gibt hier nichts, wozu die Kraft der Symphonie nicht ausreichte; die innerliche Ergriffenheit des Ganzen, die einzelnen Wechſel und Gegenſätze der Stimmungen, der Streit verſchiedener Empfindungen mit einander, das Aufſtreben zu Kraft und Sieg, das Zurückſinken zur Wehmuth und Sehnſucht, die abermalige Ermannung und Aufraffung, die Erhebung zu ſeliger, freudenvoller Harmonie des Gemüths mit ſich, mit der Welt und der Menſchheit, das ſind insgeſammt Dinge, welche die höchſte und für ſie in vollkommenſter Weiſe lösbare Aufgabe der Symphonie bilden, wie dieß nach Beethoven's C- und D moll-Symphonieen nur einfach geſagt zu werden braucht. Als höchſte Form erſcheint dieſe dramatiſch lyriſche Symphonie auch dadurch, daß ſie die objective Formenmannigfaltigkeit der Inſtrumentalmuſik einerſeits zu reichſter Entwicklung kommen läßt, andrerſeits aber dieſelbe auch wieder zurückbiegt zum eigentlich Muſikaliſchen, zur unmittelbaren Schilderung des Herzensgefühls; dieſe Art von Symphonie iſt mit aller ihrer dramatiſchen Lebendigkeit doch nur Ein großartiger Gefühlserguß mit derſelben ſich einfach wie ſie iſt gebenden Innigkeit, welche das Weſen der Vocalmuſik ausmacht. Die Inſtrumentalmuſik realiſirt ſich hier nicht blos nach der Seite ihrer beſondern Eigenthümlichkeit, ſondern läßt in ihr zugleich das allgemein Muſikaliſche zur Erſcheinung kommen; mit der dramatiſchlyriſchen Symphonie ſchließt ſich ſo der ganze weite Umkreis der Muſikformen harmoniſch ab, die Bewegung kehrt wieder in ihren Anfang, zur unmittelbaren Gefühlsmuſik zurück; weitere Formen können nur noch dadurch entſtehen, daß die an der Symphonie in eminenteſter Weiſe zu Tag tretende Befähigung der Inſtrumentalmuſik zu wirkſamer Mitausſprache des Gefühls nach allen ſeinen Richtungen Anlaß zu einer Combination der Inſtrumente mit der Vocalmuſik gibt, um ſo endlich alle Ausdrucksmittel zumal in erſchöpfender Wechſelwirkung zur Anwendung zu bringen. —

2. Ueber die muſikaliſche Conſtruction der Symphonieſätze iſt mit Rückſicht auf §. 790 hier beizufügen, daß ſie den Aufbau eines größern Satzes aus Motiven eines kurzen Grundthema's, die „thematiſche Verarbeitung" ganz beſonders begünſtigt. Die Mannigfaltigkeit der Combinationen und Klangfarben iſt hier ſo groß, daß es ſehr gut möglich iſt, das Motiv zu den verſchiedenſten Formen zu entwickeln, in welchen es immer wieder neu, kräftiger, umfang-, farbenreicher oder ebenſo auch zarter, leichter, feiner erſcheint als in der urſprünglichen Geſtalt. Am vollkommenſten wird dieſe Conſtruction durchgeführt, wenn ein einziges Motiv ganz kurzer Art den hervorſtechenden „Hauptgedanken" des ganzen Satzes oder zunächſt des „erſten Theils" bildet, indem es durch Wiederholung in

mannigfaltigen melodiſchen Hebungen und Wendungen, in wechſelnder harmoniſcher Begleitung, ſowie durch Ausweitung und nachahmende Fortbildung zu verwandten Bewegungen ſich zur Dimenſion einer längern Tonreihe ausdehnt; der Symphonieſatz baut ſich ſo ganz organiſch auf aus einem Keime, der nur was in ihm ſchon enthalten iſt aus ſich hervortreibt in mannigfaltigen Unterſchieden der Geſtaltung, der Kraft, des Umfangs, und doch ſo, daß alle Sproſſen nur Figurationen Einer Grundform ſind, die ſich in ihnen fortwährend veräſtelt und verzweigt, bis der ganze Baum, groß und umfangreich und deßungeachtet nur Vervielfältigung jenes Einen Urtypus, vollendet daſteht. Die Conſtruction des Symphonieſatzes erhält hiedurch eine Einheit des Grundgedankens, einen Charakter ſchöpferiſcher Evolution, productiver Kraft, großartiger Expanſion, der gerade für dieſe das Seelenleben in großartigem Entfaltungs- und Erregungsprozeß darſtellende Muſikgattung beſonders ſich eignet, obwohl er beeinträchtigt wird, wenn die Ausführung des Grundmotivs zu hartnäckig ſyſtematiſch wird und ſo in eine unſchöne Kleinlichkeit geräth. Verwandt mit dieſer Art thematiſcher Verarbeitung iſt der in der Form der Nachahmung und der Fuge ſich bewegende Symphonieſatz, nur daß in letzterem Falle das Motiv, weil es aus „Thema und Gegenſatz" beſteht, bereits breiter und daher jene Einfachheit des Gedankens ſchon nicht mehr vorhanden iſt. Wiederum eine andere Art ergibt ſich damit, daß ein gleichfalls nicht zu kurzes Thema nicht blos in andere melodiſche und harmoniſche Formen ausgeweitet und übergeführt, ſondern auch zerſtückt, in Motive getheilt und dieſe dann zu ſelbſtändigen Figuren und Gedanken vergrößert und fortgebildet werden, eine Methode, die ſich (wie z. B. im zweiten Theil des erſten Satzes von Beethoven's Cmoll-Symphonie) mit der erſtgenannten Art, der Evolution aus einfachem Motiv, paſſend verbindet, aber auch für ſich beſtehen kann (wie im erſten Satze von Mozart's großer C dur-Symphonie); hier iſt nicht bloße Expanſion, ſondern auch Auseinandergehen, Auflöſung des Ganzen in Glieder, die ſich ſchließlich ſelbſt wieder zu Einem größern Ganzen zuſammenordnen. Eine Schwierigkeit entſteht bei all dieſen Formen thematiſcher Verarbeitung für den zweiten Theil. Der Anfang des zweiten Theils (der „Mittelſatz") bildet den Höhepunct des ganzen Satzes, den Culminationspunct der Bewegung, und ſtellt dieß naturgemäß dar durch polyphone, verwickeltere Satzbildung aus Elementen des erſten Theils, damit hiedurch eben die Bewegung des erſten Theils in dieſen belebtern Bewegungscharakter übergeleitet werde (S. 950, 961); iſt nun aber der erſte Theil bereits ſo conſtruirt, daß ſeine Grundelemente complicirtere Satzbildungen aus ſich hervorgetrieben haben, ſo ſind dieſe eigentlich ſchon vorweggenommen, und es kann jedenfalls leicht eine Einförmigkeit entſtehen, wenn ſo im zweiten Theil wieder dieſelbe Conſtructionsform und damit derſelbe Inhalt erſcheint, wie im erſten.

Nur mit großer, kaum überall genügender Kunst überwand Beethoven diese Schwierigkeit im ersten Satz seiner C moll-Symphonie; es bietet sich aber ein von Mozart im ersten Satz der schon erwähnten C dur-Symphonie mit Glück betretener Ausweg dar; es kann dem ersten Theil ein kurzer, das Ganze passend abschließender, seine Bewegtheit charakteristisch recapitulirender Schlußgedanke gegeben und dann dieser zum Thema des „Mittelsatzes" gemacht, in diesem weiter ausgeführt werden; der Symphoniesatz erhält so zwar eine Trias von Hauptgedanken, aber hiemit auch mehr Mannigfaltigkeit, der Einheit unbeschadet, wenn nur der dritte Gedanke innerlich mit den übrigen eng zusammengehört. Aehnlich ist das Verfahren Mozart's in dem Andante der kleinern C dur-Symphonie; hier kommt am Anfang des zweiten Theils ein neuer Nebengedanke hinzu, ein kräftiger, zuerst im Baß auftretender Tongang, der anfänglich zu der Weichheit des Hauptgedankens mit seinem Ernste schön contrastirt, allmälig aber selbst wieder in weichere Formen sich auflöst und so dem Grundcharakter des durch ihn belebter gewordenen Ganzen sich wieder unterordnet. Weiter können die speziellen Formen der Construction hier nicht verfolgt werden, und es ist ja von selbst klar, daß hier ein großer Spielraum gelassen ist, indem es in der Hauptsache nicht auf Identität, Gleichlaut der Theile des Ganzen, sondern auf ihre innere Wahlverwandtschaft ankommt. Auch in Bezug auf die musikalische Gedankenfolge hat das aggregirende, anreihende Prinzip (S. 964) neben dem strenger einheitlichen sein Recht, wie die episch in's Breite malende Symphonie neben der einfach lyrischen und neben der in sich concentrirtern dramatischen. — Der „zweite Hauptgedanke" des Symphoniesatzes (§. 790) wird auch durch die strengste thematische Verarbeitung nicht ausgeschlossen. Namentlich im ersten Satze kann er nicht fehlen; die diesem eigene Bewegtheit soll nicht nur in mannigfaltigerer Form sich aussprechen, als es der Fall wäre, wenn der ganze Satz nur die einförmige Entwicklung Eines Gedankens bildete, sondern sie muß schon deßwegen „zweitheilig" auftreten, damit durch das Hinführen des ersten Hauptgedankens zu dem zweiten, melodisch, harmonisch, rhythmisch von ihm verschiedenen Hauptgedanken ein höherer Rhythmus, eine wirkliche Voranbewegung, ein Fortgang zu neuer, durch das Vorhergehende hervorgerufener Richtung und Farbe der Gefühlserregung in's Ganze hereinkomme; nur wenn dieß der Fall ist, steht das Ganze nicht als Aggregat von Gedanken da, die mehr oder weniger gleichgültig gegen einander sind, sondern als ein lebendig sich Bewegendes, in welchem ein Fortschritt ist von Ursache zu Wirkung, von Motiv zu Resultat, und welches eben hiedurch, daß in ihm Ein Gefühl, Eine Erregung (erster Hauptgedanke) ein zweites, drittes hervorruft, Bild des Gefühlslebens ist, dieses unendlichen Ineinanders von Empfindungen, Erregungen, deren jede wieder Anlaß und Motiv neuer

Empfindungen ist u. s. f. Die musikalische Composition ist nun allerdings genöthigt, aus dieser Unendlichkeit von Erregungen eine einzelne Hauptstimmung und ihren Verlauf herauszugreifen, aber die Symphonie und der einzelne Symphoniesatz entwirft doch diese Stimmungsbilder schon in einem so großen Maaßstabe, daß jenes Moment des Fortgangs von Ursache zu Wirkung, von Motiv zu Resultat in ihm nicht fehlen darf. Dieß wird noch bestimmter erhellen, wenn wir mit Rücksicht auf die früher den einzelnen Sätzen der Symphonie zugewiesene Stellung und unter Zurückgehen auf die psychologische Begründung jenes „Fortgangs" uns genauere Rechenschaft darüber geben, wie hier die Musik verfahren muß, und warum uns das Uebergehen von Einem Hauptgedanken zu einem zweiten, wie wir es gewöhnlich hören, so durchaus natürlich und befriedigend erscheint. Der erste Allegrosatz ist (§. 815, 1) ein erregter, kräftig belebter; je mehr dieß der Fall, je unruhiger und gespannter die Erregung ist, mit der er gleich oder nach vorbereitenden kleinern Sätzen beginnt, je mehr sie sich sodann gesteigert, erbreitert und verdichtet hat, desto mehr ist zu erwarten, daß das Gemüth aus ihr wieder zu sich selbst kommt, zurückblickt, der Stimmung sich bewußt wird, in welche es durch jene erste Erregung versetzt ist; der Affect, die Unruhe, die heftige Schmerzergriffenheit, der Aufschwung, die Begeisterung u. s. w., hinterläßt eine Stimmung, ein Gefühl, in welchem das Gemüth eben empfindet, wie ihm in Folge des Affects u. s. w. übel oder wohl zu Muthe ist, oder führt er zu einem neuen, in der Regel jedoch gefaßtern, weniger unruhigen Affect hinüber, der aus ihm selbst psychologisch sich ergibt, z. B. die Schmerzergriffenheit zur Sehnsucht nach Freiheit u. s. f.; das menschliche Gefühlsleben strömt, weil es ein bewußtes ist, nicht mechanisch uno tenore fort, sondern es ist Prozeß, in welchem aus der Affection, welcher das Gemüth zunächst hingegeben ist, etwas Neues, ein ruhigeres, gesammelteres Gefühl des Zustands, in den die Affection das Ich versetzt, sich entwickelt; das Ich nimmt sich aus der einseitigen Erregtheit, durch die es afficirt war, in sich zurück, wird seiner selbst wieder inne, es stellt dem das Bewußtsein aus sich herausreißenden Affect immer wieder das Gefühl gegenüber, in welchem es wieder rein bei sich ist, aus welchem aber ebenso neue Affecte sich wieder entwickeln können. Auch kann der erste Affect wieder in den Vordergrund des Gefühlslebens treten, wieder Meister werden, sich verstärken, gerade weil er zurückgedrängt war und noch nicht ganz durchgekämpft ist — diesen Höhepunct hat der den zweiten Theil eröffnende „Mittelsatz" darzustellen; — aber ganz allein kann er nicht dominiren, das wäre ungeistig, und darum läßt die Symphonie (wie auch Sonate, Quartett u. s. w., für welche dieß Alles gleichfalls gilt) den ersten bewegten Hauptgedanken fortführen zu einem zweiten, der innerhalb des einzelnen Symphoniesatzes eine ähnliche Stellung einnimmt, wie das Andante

oder Adagio innerhalb der ganzen Symphonie; es ist mehr Ruhe, Sammlung, Zuständlichkeit, Klarheit und daher auch mehr melodiöse Helligkeit in ihm, aber allerdings eine Ruhe, die hier noch der Erregtheit untergeordnet bleibt und erst im Andante ganz für sich hervortritt. Auch das Andante, wenn es gedankenvoller ist und nicht etwa leichtes Rondo oder Variationsstück ist, führt die Tonbewegung von einer Empfindung zur andern fort, welche Resultat der erstern ist; ein Gefühl gebiert immer ein zweites, weil jedes Gefühl ein Zustand ist, dessen Verhältniß zum ganzen Leben und Sein der Ichheit abermals für sie Ursache und Gegenstand eigenen weitern Fühlens wird. Selbst der Tanzsatz zeigt keine blinde, taumelnde Erregtheit, er braust zuerst voll und unruhig einher, aber er erweicht und sammelt sich im Trio, obwohl er dessen nicht nothwendig bedarf, wenn er selbst schon ernstern Ton und Charakter angenommen hat. Der Schlußsatz, wenn er einfacherer Natur ist (§. 815, 1), kann die Gliederung in zwei gleich wichtige Hauptgedanken am ehesten entbehren, weil in ihm die Gefühlserregtheit bereits in dem Stadium der Vereinfachung, der leichter, gegensatzloser werdenden Bewegtheit angekommen ist, er kann sich mit der Rondoform begnügen, wogegen der concretere Schlußsatz, in welchem noch einmal Erregung, Streben und Kampf auf den Schauplatz tritt, den zweiten Hauptgedanken wiederum wesentlicher bedarf, um an ihm ein Element beruhigterer Bewegung zu haben, das vom Ganzen den Charakter einseitiger Erregtheit ferne hält. Musikalisch kann freilich der zweite Hauptgedanke auch ganz oder theilweise aus Elementen des ersten, des Hauptmotivs, herausgebildet sein, aber es thut dieß dem entschiedenen Contrast, in welchem er zum ersten Gedanken steht, und der Bedeutung, die er hiemit im Ganzen hat, keinen Eintrag, wie dieß namentlich an dem Beispiel des zweiten Hauptgedankens im ersten Satz der Cmoll-Symphonie so klar ersichtlich ist. Warum er in der Regel melodischer, figurenärmer, durchsichtiger, liedartiger. ist als der alle Orchesterkräfte in Bewegung setzende erste Gedanke mit seinen Nebensätzen, ergibt sich von selbst aus seinem Zweck und Charakter; er verhält sich zu jenem wie die Melodie zu undurchsichtigern Harmoniegeweben (S. 923), die Tonbewegung öffnet, erhellt, vereinfacht sich in ihm, und daher finden namentlich auch die Soloinstrumente, besonders die weichern Blasorgane, eben an diesem Orte hauptsächlich ihre charakteristische Verwendung. — Die speziellere Gliederung der Hauptsätze, z. B. das Gesetz, daß ein Hauptsatz die Theilung in zwei Hauptgedanken innerhalb seiner selbst abbildlich wiederholen kann, muß die Aesthetik der Musikwissenschaft überlassen; wie in der rhythmischen, so kann auch in der Gedankengliederung eine Vielfachheit symmetrischer Subsumtion kleinerer Theile unter größere stattfinden, die genauer aprioriſcher Bestimmung nicht unterliegt und nur an der Forderung ihre Grenze hat, daß das Ganze dadurch nicht in zu viele kleine Theile und Theile von Theilen

zerſtückelt werde. Auch die Lehre von den (ſchon früher mehrfach berührten) fortleitenden Neben- und Zwiſchen-, ſowie von den Schlußſätzen ſowohl der großen Sätze als der Theile und ihrer Hauptabſchnitte iſt zu ſpezieller Natur; alles Einzelne in ihr beruht auf denſelben Geſetzen der Gliederung der Reihen, des fließenden Fortgangs, des Bewegungsrhythmus, welche für die ganze muſikaliſche Compoſition maaßgebend ſind.

Die durch gegebene Zwecke hervorgerufenen oder ganz freien Phantaſieformen, Etüde, Notturno (Serenade), Capriccio, Divertiſſement, größere Phantaſie (S. 962) können alleſammt Schönes, Charakteriſtiſches, Großartiges leiſten, ſie ſind, die eigentliche Etüde abgerechnet, Zier- und Prachtblumen in dem reichen Garten der Muſik, welche neben ihren kraft- und ſaftvollern Producten edlern und ſtrengern Styls immerhin ſo viel Raum als ihnen beliebt einnehmen mögen, wenn ſie nur das Feld nicht allein behaupten wollen; ſie ſind eine Poeſie der Muſik, zu welcher die muſikaliſche Phantaſie hinſtrebt, um ſich in ihrer reinen Freiheit zu haben, mit welcher ſie aber ebendarum auch bereits an der Grenze ihres Kunſtgebietes angekommen iſt.

γ. Vocal- und Inſtrumentalmuſik in Einheit und Wechſelwirkung.

§. 817.

Die beiden Hauptgattungen treten naturgemäß zu einer Verbindung ihrer beiderſeitigen Wirkungen zuſammen, da der einfache Gefühlserguß der Vocalmuſik in der concreten Gefühlsmalerei der Inſtrumentalmuſik ganz von ſelbſt ſeine Verſtärkung und belebende Vermannigfaltigung findet, wie hinwiederum der Formenreichthum der letztern zu vollſtändiger Verwendung und allſeitiger Entwicklung, ſowie zur Erfüllung mit ganz beſtimmtem Inhalt nur gelangt, wenn ſie ſich auch zu geſangbegleitender Muſik ausbildet und zur muſikaliſchen Darſtellung des concretern Empfindungsinhalts, wie er der Geſangsmuſik durch das zu Grund gelegte Wort zuſteht, ihrerſeits mitwirkt.

Daß der Geſang in dem Kraft- und Formenreichthum der Inſtrumentalmuſik eine Ergänzung, eine Verſtärkung und Belebung des Ausdrucks, einen ſympathetiſchen Wiederhall nicht nur findet, ſondern auch ſucht, ſobald er aus der Sphäre rein in ſich ſeiender Subjectivität (im unbegleiteten Liede) und in ſich vertiefter Idealität (in der heiligen Muſik) zu vollerer, kräftigerer, lebendigerer Aeußerung, zu ausgeſprochener Selbſtmittheilung des

Gefühls heraustritt, bedarf nach früher Erörtertem keiner Ausführung mehr. Ebenso klar ist, daß die Instrumentalmusik, wie sie durch Begleitung des Tanzes und Marsches, durch Eröffnung des Drama's ihr Gebiet erweitert und gerade hier zu ganz besonders charakteristischer Tonmalerei Stoff erhält, so auch durch Gesangsbegleitung ihre Formenmannigfaltigkeit weiter ausbilden und concretern Gehalt gewinnen kann, als wenn sie blos innerhalb ihrer selbst verharren und aus ihrer nach der Seite des Inhalts doch immer gestaltlos unbestimmten Sphäre gar nicht heraustreten wollte. Wer blos reine Instrumentalmusik will, muß auch jene Formen, in welchen sie begleitend zu Handlungen sich hinzugesellt, (Marsch u. s. w.) verwerfen; wer aber diese Formen, aus denen die Instrumentalmusik sich herangebildet und in welchen sie jederzeit die reichsten und charakteristischsten Wirkungen hervorgebracht hat, nicht als Mißbildungen, sondern als naturgemäße Gattungen betrachtet, in denen die Instrumentalmusik eine ihr nicht aufgedrängte, sondern in ihrem eigenen Wesen liegende Befähigung zur Begleitung ausübt und glänzend beurkundet, der kann auch in gesangbegleitender Instrumentalmusik keinen Widerspruch finden; gerade weil sie weit formenreicher ist als der Gesang, kann sie auch die Form der Begleitungsmusik annehmen, die ihr Gelegenheit zu neuer Verwendung ihrer Mittel, zu neuen Bewegungen und Stellungen und zugleich Aufforderung zum Streben nach einer charakteristischen Inhaltsbestimmtheit bietet, durch welches sie selbst nur gewinnen und sich bereichern kann. Die Unterordnung, in welche sie sich (§. 798) bei diesem Bunde mit der Gesangsmusik begeben muß, läßt ihr immer noch Raum genug zu schöner Entfaltung ihres eigenen Wesens und wird reichlich aufgewogen durch die erhöhte Pracht und Kraft, in welcher sie gerade in der Vereinigung prangt vermöge des mittelst dieser entstehenden Contrastes zwischen der Einfachheit des Gesangs und der Klang- und Farbenfülle des Instrumentenchors. Ja sie gewinnt darin selbst ein neues Leben, eine ihr erst in dieser Vereinigung erwachsende Function, die Function nicht nur verstärkender und vermannigfaltigender, sondern auch sympathetisch mitgehender, den theilnehmenden Wiederklang, den das subjective Gefühl in der objectiven Welt außer ihm findet, darstellender Begleitung (§. 812). In Concert und Symphonie konnte dieß doch nur unvollkommen, uneigentlich (symbolisch) geschehen, weil hier den von andern Instrumenten umspielten und beantworteten Hauptstimmen das klare, scharfe Gepräge eines einer objectiven Welt gegenüberstehenden Subjectiven fehlte; dieses entsteht erst dann, wenn subjective und objective Musik einander wirklich gegenübertreten, wie es da der Fall ist, wo ein der Menschenbrust selbst entsteigender Gesang von Instrumenten begleitet wird, welche nichts Anderes sind, als äußere, von außenher tönende und somit eben die Sympathie einer Außenwelt mit dem Subject darstellende Naturobjecte.

§. 818.

Die Vereinigung beider Gattungen ermöglicht Tonwerke größeren Umfangs und Styls, belebterer und schärferer Charakterisirung, als die einzelne Gattung für sich sie hervorbringen könnte, Tonwerke, welche nicht einzelne Empfindungen und Stimmungen, sondern eine in sich abgeschlossene Reihe von Gefühlen schildern, die sich an ein dem Bewußtsein vorschwebendes Ganzes objectiver Anschauung, Geschichte, Handlung knüpfen, oder aus einer solchen als in ihr enthalten ihm entgegentreten. Mit Werken dieser Art realisirt die Composition eine Aufgabe, welche durch das eigenste Wesen der Musik selbst vorgezeichnet ist, und durch deren Lösung sie erst zu ihrer vollständigen Entfaltung gelangt.

Größere Tonwerke sind der Instrumentalmusik unmöglich wegen ihres Mangels an anschaulicher Inhaltsbestimmtheit, ebenso aber auch der Vocalmusik wegen ihrer Einfachheit, die bei weiterer Ausdehnung zur Einförmigkeit würde; anschaulichen Inhalt hat der Gesangtext, mannigfaltigere Formbelebung und schärfere Ausdrucksmittel der Instrumentenchor zu liefern. Findet sich dieß Beides zusammen, so ist das „Tonwerk" (§. 786, 2.) möglich. Es wäre schlimm für die Musik, wenn sie sich auf „Tonstücke" beschränken müßte; in ihrem Wesen liegt es, allerdings mit Hülfe eines bestimmtern Inhalt und größern Zusammenhang leihenden Textes, nicht nur einzelne Tonbilder und Tongemälde, sondern auch Reihen von solchen zu geben, die zusammen Ein umfassendes Ganzes bilden; sie strebt nach Totalität, Entwicklung weit mehr als die bildenden Künste, weil die Fixirung eines einzelnen Gebildes in schlechthin concreter sinnlicher Erscheinung ihr nicht in dem für sich befriedigenden Grade der Vollkommenheit wie jenen zusteht, und weil ihr Stoff einmal kein anderer ist als der unendlich bewegliche, unruhige, in unaufhaltsamem Fortschritt begriffene, sich selbst stets neu gebärende Proceß des Gefühlslebens; sie ist nicht blos Bild, sondern Reihe von Bildern und kommt erst damit zu voller Verwirklichung ihrer selbst, daß sie dieses ist, daß sie sich zu einer Folge von Stimmungsbildern entfaltet, welche durch die Verhältnisse des Contrastes, der Motivirung, des fortschreitenden, aufundabwogenden Bewegungsrhythmus unter sich zusammengehalten Ein größeres Ganzes constituiren. Sodann zerfällt ja auch das Gefühlsleben selbst gar nicht blos in eine Unzahl einzelner lediglich subjectiver, einander zwar bedingender, aber dem Inhalte nach heterogener, nur durch die Individualität, an der sie haften, äußerlich zur Einheit einer Reihe zusammengehaltener Empfindungen; im Gegentheil über jenes unendliche Chaos wechselnder, singulärer, zufälliger idiopathischer Einzelempfindungen heben sich Gefühle tiefern, höhern, weitergreifenden Gehalts und Interesses,

ſympathetiſche Gefühle, Empfindungen religiöſer, ethiſcher, allgemeinmenſchlicher (gemüthlicher) Natur empor, welche an großen, allgemein bedeutſamen, für das menſchliche Gemüth als ſolches wichtigen, die Sympathie der Menſchenbruſt überhaupt erregenden Gegenſtänden, Ereigniſſen, Anſchauungen ihr Object haben, und dieſe Art von Gefühlen iſt nun nicht blos beſchränkt auf jene unmittelbarern, ſelbſt wieder ſubjectivern Stimmungen der Andacht, der Demuth, der Begeiſterung, welche wir bei der Betrachtung der kirchlichen Muſik kennen lernten, ſondern ſie erſtreckt ſich weiter, ſie geht fort zu einer fühlenden Betrachtung ganzer Reihen von Ereigniſſen oder von Anſchauungen, welche religiöſe, ethiſche, gemüthliche Bedeutung für die Subjectivität haben, zu der fühlenden Betrachtung bedeutungsvoller Ereigniſſe und Anſchauungen, welche ſelbſt ſo inhalt- und umfangreich ſind, daß ſie nicht innerhalb des engen Raumes des Pſalms, der Motette, der Meſſe, des Lieds, der Ballade u. ſ. f. befaßt werden können, ſondern ſich ausdehnen zu einem großen zuſammenhängenden Ganzen, zu einem „Cyclus" von Begebenheiten und Vorſtellungen, der in dieſer ſeiner ganzen Ausdehnung Gegenſtand des Gefühls iſt, vom Gefühl des Anſchauenden lebendig empfunden wird und ſo eine ſeinem objectiven Inhalt entſprechende große Reihenfolge von Gefühlen, einen Cyclus von ſubjectiven Gefühlen in ihm erregt. Auch Gefühle dieſer Art fallen unter das Gebiet der Muſik, ſie werden, wie alles Gefühl, erſt durch ſie recht lebendig, und ſie gewähren andrerſeits ihr den edelſten und zugleich umfaſſendſten Stoff, der überhaupt denkbar iſt, der aber eben wegen ſeines weitern Umfangs Fixirung der Gefühle in andeutendem Worte, alſo Vocal-, und wegen ſeiner concretern, objectiver entwickelten Natur lebendigere, farbenreichere Charakteriſtik, alſo Inſtrumentalmuſik verlangt. Ein zweiter Grund, der die Muſik zu größern Tonwerken forttreibt (und der mit dem vorigen zuſammen zugleich bereits die Grundlage der Gliederung dieſes ganzen Muſikzweiges abgibt) iſt folgender. Zuſammenhängende „Gefühlscyclen" (um dieſen bezeichnendſten Ausdruck beizubehalten) bilden ſich auch dadurch, daß jede größere Folge von Begebenheiten und Actionen, jede „Geſchichte" und „Handlung," die nicht ganz äußerlicher, zufälliger, mechaniſcher, bedeutungsloſer Art iſt, ihrer ſubjectiven Seite nach nichts Anderes iſt, als eine Reihenfolge von „paſſiven und activen" Gefühlen (§. 814), welche durch das Geſchehende bedingt ſind und das Geſchehen ſelbſt bedingen. Eine in der Sphäre bewußter, empfindender, wollender Weſen vor ſich gehende, eben mit ihnen zu thun habende Geſchichte löst ſich pſychologiſch betrachtet auf in eine Reihe von Zuſtänden, Affectionen, Gefühlen, welche in den Betheiligten hervorgebracht werden oder ſie, ſoweit ſie mithandeln, zu dieſem Handeln beſtimmen; daſſelbe iſt bei einer Handlung der Fall, nur daß hier die zum Handeln beſtimmenden activen Gefühle, Affecte, Leidenſchaften, Strebungen ſtärker und mit mehr

Bedeutung hervortreten als bei der bloßen Geſchichte, indem eigentlich ſie den Kern des Ganzen ausmachen. So entſtehen mithin objective Gefühlscyclen, Reihen von Gefühlen nicht des anſchauenden Subjects, ſondern der bei der angeſchauten Geſchichte oder Handlung betheiligten Perſonen, und dieſe objectiven Gefühlsreihen kann natürlich die Muſik ebenſogut als jene noch ſubjectivern muſikaliſch darſtellen, denn es macht für ſie nichts aus, ob ſie der ſubjectiven Stimmung des fühlenden und ſein Gefühl in Tönen ausſprechen wollenden Subjects ſelbſt einen Ausdruck zu geben, oder ob ſie Stimmungen leidender und handelnder Perſonen, denen das Subject blos zuſieht, zu ſchildern hat, wenn nur dieſe Stimmungen muſikaliſch darſtellbar und zugleich ihrem Gehalte nach von der Art ſind, daß der Wunſch ſie auch in Muſik zu hören, einen muſikaliſchen Eindruck von ihnen zu empfangen wirklich entſtehen kann. Ja die Muſik erhält hiemit ein ganz beſonders fruchtbares Gebiet; in „Geſchichte" und „Handlung" werden die Gefühle, weil hier verſchiedene Individuen durch reale Ereigniſſe afficirt werden, weil ſie das Erregendſte, Schwerſte, Schmerzlichſte, Furchtbarſte erleiden, zu den verſchiedenartigſten, heftigſten, extremſten Affecten und Leidenſchaften hingetrieben werden können, kurz, weil hier Individuen in das Leben und ſeine Einwirkungen und Conflicte mitten hineinverſetzt ſind, dergeſtalt intenſiv, innig, tief, durchgreifend, kurz dergeſtalt dramatiſch bewegt und dergeſtalt mannigfaltig und individuell, oder ſie nehmen hier ſo ſtarke und ſo concrete Färbungen an, daß die Muſik, ſobald ſie nur einigermaaßen ihrer dynamiſchen und qualitativen Ausdrucksmittel bewußt und Herr geworden iſt, dieſes Gebiet als ihre eigentlichſte Sphäre ergreifen und anbauen muß, was ſie aber wiederum nur thun kann durch Fixirung des darzuſtellenden Gefühlscyclus (der Geſchichte oder Handlung) in beſtimmtem Wortinhalt und durch Verwendung der draſtiſchen Kräfte und maleriſchen Formen der Inſtrumente, welche für den Ausdruck, ſowie ſchon für die bei längeren Compoſitionen erforderliche Mannigfaltigkeit, unentbehrlich ſind. Dieſe muſikaliſche Vergegenſtändlichung des einer Geſchichte oder Handlung immanenten Gefühlsgehalts wird aber noch weiter führen; die Theilnahme an demſelben, welche dazu treibt, ihn auch muſikaliſch dargeſtellt haben zu wollen, wird bald auch den Wunſch hervorrufen, die Geſchichte und insbeſondere die Handlung, weil in letzterer die Activität der Perſonen den Schwerpunct bildet, nicht blos zu hören, ſondern auch zu ſehen; die Sänger, welche ſich bereits dazu verſtanden haben, die Helden, deren Thaten und Leiden ſie ſingen, muſikaliſch vorzuſtellen, werden es auch dramatiſch zu thun ſich nicht lange weigern, ſie werden ſingende Schauſpieler werden und als ſolche, accompagnirt von den Choriſten und Soliſten des Orcheſters, die Handlungen und Geſchicke, die Empfindungen und Affecte der vorgeſtellten Perſönlichkeiten ſo ganz unmittelbar und in ſolcher Ver-

bindung des mimiſchen Ausdrucks mit dem muſikaliſchen darſtellen, daß dieſer letztere, um den es hier in erſter Linie zu thun iſt, dadurch an Klarheit und Leben unendlich gewinnen muß. Die Fähigkeit und der Beruf der Muſik zu größern Tonwerken von einer Tiefe, Kraft und Schönheit der Wirkung, welche ihr gewiß wohl anſteht und dem, was ſie auf andern Gebieten leiſtet, gewiß nicht nachgeſetzt werden kann, iſt hiemit erwieſen; es iſt gezeigt, daß es nicht eine Verirrung, wie der Puriſmus behauptet, ſondern der folgerechte Fortſchritt zu einer ihr Weſen erſt vollſtändig realiſirenden Kunſtform iſt, wenn ſie zur Geſchichte und zum Drama fortgeht, und es kann ſich daher weiter nur um Betrachtung der ſpeziellern Geſtaltungen dieſer Kunſtform handeln. — Ein untergeordneter, aber nicht unwichtiger Punct, den die obige Erörterung noch bei Seite laſſen mußte, iſt der, daß die Muſik auch Mittel hat, Ereigniſſe (z. B. Sturm, Erdbeben, ſanftes Wogen, Säuſeln u. ſ. f.) und einzelne Actionen (z. B. Angriff, Marſch, Kampf, Verwirrung, Flucht, Getümmel, Tanz u. ſ. f.) mit einem charakteriſtiſchen, ihren Eindruck auf Phantaſie und Empfindung (ihren Stimmungsgehalt) malenden Ausdruck begleitend hervorzuheben; auch dieſe Seite der Muſik, die Tonmalerei, kann erſt dann zu voller und zu künſtleriſch berechtigter Entwicklung gelangen, wenn ſie zu einer durch den Wortausdruck oder die ſceniſche Darſtellung klar veranſchaulichten Begebenheit oder Handlung hinzutritt und ſo ſelbſt klar und deutlich wird (ſ. S. 968); die Muſik müßte auf eine große Zahl der ihr eigenthümlichſten Tonwirkungen verzichten, wenn ſie nicht zu Werken fortginge, in welchen ſie Gelegenheit erhält objectiven Ereigniſſen, Zuſtänden, Begebenheiten, Actionen, Bewegungen muſikaliſchen Ausdruck zu verleihen und dadurch zugleich die Veranſchaulichung der Stimmungen und Gefühle zu verſtärken, die an jene Ereigniſſe u. ſ. w. ſich anknüpfen und deren Darſtellung für ſie allerdings die Hauptſache bleibt.

§. 819.

Das Tonwerk, welches (§. 818) den einer objectiven Anſchauung, Geſchichte oder Handlung immanenten Gefühlsgehalt muſikaliſch wiedergibt, iſt zunächſt, wie alle Muſik urſprünglich, lyriſch (d. h. noch ohne dramatiſche Darſtellung), aber es iſt bereits epiſch-lyriſch, weil es die muſikaliſche Darſtellung der an ein beſtimmtes objectives Sein oder Geſchehen ſich knüpfenden oder in ihm zu Tage tretenden Reihen von Stimmungen und Gefühlen bezweckt. Dieſes epiſchlyriſche Tonwerk kann in dreierlei Hauptformen erſcheinen. Es iſt 1) vorherrſchend lyriſch, indem die Ausſprache der für das anſchauende Subject an die Vorſtellung eines objectiven Seins oder Geſchehens ſich knüpfenden Gefühle überwiegt, lyriſches Oratorium. Es iſt 2) vorherrſchend oder rein epiſch,

indem die Begebenheit oder Handlung ähnlich wie im hiſtoriſchen Liede geſungen, in der Form belebter muſikaliſcher Erzählung eines das Gefühl anſprechenden und ſelbſt eine Reihenfolge von Gefühlen und Stimmungen darſtellenden Geſchehens vorgetragen wird, epiſche Cantate. Es iſt 3) in ſeiner epiſchlyriſchen Haltung zugleich dramatiſch, indem es die Einzel- und Geſammtperſönlichkeiten, auf die das Ganze Bezug hat und deren Zuſtände und Thätigkeiten, Stimmungen und Empfindungen den Inhalt und Verlauf des Ganzen ſelbſt bilden, in der Form ſelbſtändiger, durch eigene Stimmen und Stimmenganze repräſentirter Individuen neben und nach einander auftreten und ihre Gefühle ſelbſt ausſprechen läßt, ſo daß der Gefühlsgehalt des Ganzen in allmäliger Entfaltung dem Subject in völlig objectiver Form gegenübergeſtellt wird, epiſchdramatiſches Oratorium. Streng zu ſondern ſind dieſe drei Hauptformen nicht, da eine ausführlichere Hereinnahme epiſcher Elemente in das lyriſche, lyriſcher in das epiſche und epiſchdramatiſche Tonwerk unter Umſtänden Jenes zur Belebung der Darſtellung, Dieſes zur Innigkeit des Stimmungsausdrucks weſentlich beitragen kann. Weitere Unterſchiede ergeben ſich aus dem Inhalt, der religiös oder allgemeinerer Art iſt, ſowie daraus, daß er entweder dem Gebiet idealer Anſchauung oder realer Objectivität angehört, welche letztere dann wiederum entweder religiös oder hiſtoriſch oder Lebensbild, Sittenbild (§. 702 ff.) iſt.

Der §. ſucht die ſchwierige, vielbeſprochene Frage über Begriff und Eintheilung des Oratoriums und der verwandten Zweige der Muſik zu erledigen. Die Sache iſt im Grund einfach. Das Oratorium beginnt da, wo epiſche Muſik in größerem Maaßſtabe (als z. B. in Ballade) in die lyriſche herein-, zu ihr herantritt. Innerhalb religiöſer Muſik bezeichnet namentlich das Stabat mater den Fortgang von lyriſcher zu epiſchlyriſcher Muſik; in der erſten Strophe bis pertransivit gladius iſt oratorienmäßige Epik, aber ſie wird nicht fortgeſetzt, ſondern geht zur Lyrik theilnehmender Klage und herzinniger Bitte zurück. Wirkliches, aber lyriſches Oratorium ſind Haydn's „Worte des Erlöſers am Kreuze"; die Worte treten in objectiver Weiſe, theils von Einzelſtimmen, theils vom Chor vorgetragen, dem anſchauenden Subject, der Gemeinde gegenüber, deren an die „Worte" ſich knüpfende Empfindungen aber dann allerdings den Hauptinhalt der muſikaliſchen Compoſition ausmachen. Ebendeßwegen weil dieſes Lyriſche hier das Hauptmoment bildet, iſt auf rein epiſche oder gar dramatiſche Form bei der Compoſition der Worte ſelbſt nicht Bedacht genommen, die Mehrzahl derſelben wird einfach, ohne alles erzählende Beiwerk recitirt, und zwar in Choralform, nicht in Recitativ- oder Liedform (wie das Geſetz der Dramatik es fordern würde), weil es ſich eben nur darum handelt, ſie der Gemeinde gegenüberzuſtellen in einer der Gewichtigkeit, die

ſie als Mittelpunkt des Ganzen haben, vollkommen entſprechenden (darum choriſchen) Form. Das „Ach mich dürſtet" wird von einer Soloſtimme vorgetragen, die aber nicht dramatiſch den Sprechenden ſelbſt, ſondern nur einen epiſchen, die Worte dieſes Letztern berichtenden Erzähler vorſtellt; hier macht ſich das epiſche Moment mehr geltend, wie auch nachher in der inſtrumentalen Schilderung des Erdbebens, aber nur ganz im Vorübergehen. In umfaſſenderem Maaßſtabe tritt das Epiſche, an einzelnen Puncten („Ja nicht auf das Feſt" u. ſ. w., „Laß ihn kreuzigen" u. ſ. w.) zum wirklich Dramatiſchen fortgehend, in das lyriſche Oratorium herein in Bach's Paſſionsmuſik. Sie iſt der Grundtendenz nach lyriſch, Betrachtung der Leiden Chriſti, an die ſich überall ſogleich das Ausſprechen der Gefühle des Subjects, der Gemeinde anſchließt, die für ſie ſich an jenes Leiden knüpfen; aber ſie läßt auch der epiſchen und dramatiſchen Schilderung in epiſchen Recitativen und dramatiſchen Chören ſo weiten Raum, daß ſie eigentlich alle drei Formen des Oratoriums in ſich vereinigt. Nicht ſo großen aber gleichfalls ſehr bedeutenden Umfang hat das Epiſche in Händel's Meſſias. Die Anlage iſt hier die: einzelne der Geſchichte und Handlung gleichſam während ihres Verlaufes zuſchauende Stimmen erzählen dieſelbe nach ihren einzelnen Momenten einem zuhörenden, idealen, die Gemeinde repräſentirenden Chor, jedoch ſo, daß die Erzählung nicht in die epiſche Breite des Thatſächlichen eingeht, ſondern die innere Bedeutung deſſelben überall als Hauptſache behandelt; dieſer erzählenden Schilderung, die im dritten Theil („Merkt auf, ich ſag' ein geheimes Wort") auch zu lehrhafter Anſprache übergeht, antwortet der Chor, bald vollſtimmig (d. h. auch muſikaliſch als Chor), bald nur durch Quartett, bald auch blos durch Einzelſtimmen ſich ausſprechend (z. B. in der Arie „Iſt Gott für uns"), indem er ſeine Gefühle darlegt, wie ſie an die einzelnen Momente der Handlung ſich knüpfen. Einmal tritt auch ein dramatiſcher Chor ein („Er trauete Gott"), der eigentlich zu vereinzelt neben den ſonſt faſt durchaus lyriſchen Chören daſteht und daher in's Ganze nicht recht paßt. Aus dem über dieſe beiden Oratorien Geſagten geht zugleich hervor, daß die Vereinigung der drei Gattungen, namentlich des Epiſchen und Lyriſchen (obwohl Verfehltes dabei mitunterlaufen kann), nicht unerlaubt, ſondern je nach Anlage des Ganzen ſehr wirkſam iſt. Je reicher das Objective ſich entwickelt, je ausdrucksvoller es dargeſtellt wird, deſto mehr gewinnt auch das ſubjectiv Lyriſche an Entwicklung, Farbe und Ausdruck; dem blos lyriſchen Oratorium fehlt es an concreter Schilderung und daher auch an eigentlich concreter Gefühlsfärbung. — Rein epiſch, höchſtens mit lyriſchen Beigaben (z. B. Schlußſätzen) iſt die (epiſche) Cantate, wie z. B. Händel's Alexanderfeſt. Eine Begebenheit oder Handlung, das Einzelne, was die in ihr auftretenden Perſonen reden und thun, wird von zuſchauenden Perſönlich-

keiten der Reihe nach erzählt; weder ein der Handlung gegenübertretender Chor ist da, noch treten die Personen der Handlung selbstredend auf. Aber — und hierauf beruht der Unterschied der „Cantate" von Lied, Ballade u. s. w. — die Handlung soll doch in größerem Styl, in der Form des Tonwerks, nicht des bloßen Stücks, objectiv veranschaulicht, sie soll dem Hörer geschildert werden mit allen musikalischen Mitteln, welche aufgeboten werden können, um ihr inneres Leben, die in ihr immanenten, in ihr spielenden und wirksamen Gefühle, Affecte u. s. w. in voller Objectivität, in kräftigem Heraustreten zu veranschaulichen, und daher erzählt nicht blos Eine Stimme (nicht blos ein Balladensänger), sondern die Erzählung vertheilt sich (wie bei der größern lyrischen Cantate §. 804 die Aussprache der Gefühle) an verschiedene musikalische Persönlichkeiten, an Recitativ- und Arienstimmen, an Terzette, Chöre u. s. w., je nachdem das einzelne Moment der Handlung durch seinen Inhalt mehr für den einfachern Solo- oder für den gewichtigern, nachdrücklichern Ensemblevortrag sich eignet; bedeutsam verwickelte Momente, z. B. solche, in welchen Reden oder Handlungen einer Mehrheit, einer Kriegertruppe oder dgl., erzählt werden, theilt der Componist einem Chore, weniger bedeutende den Einzelstimmen zu. Die Cantate nimmt also in ihrer Stimmenvertheilung bereits Rücksicht auf die Persönlichkeiten der Handlung selbst; die singenden Stimmen und Stimmganzen bilden bereits die handelnden oder leidenden Einzel- und Gesammtpersönlichkeiten entsprechend ab, und es ist somit nur noch ein kleiner Schritt zum dramatischepischen Oratorium, das ein Drama, nur ohne scenische Darstellung ist, aber auch lyrische Elemente, z. B. Gesänge eines zuschauenden idealen Chors (wie in Mendelssohn's Paulus und am Schlusse des Elias), und ausführlichere epische Recitationen sei es nun durch Einzelstimmen (wie die Oper es thut) oder an geeigneten, bedeutsamen Stellen durch Chorstimmen (wie mehrmals im zweiten Theil des Elias) in sich aufnehmen kann, so daß in letzterem Falle das Oratorium gerade wie die Cantate verfährt. Im Ganzen jedoch ist zu rathen, daß das dramatisch-epische Oratorium nicht zu viel lyrische Zugaben erhalte, da die Lebendigkeit der Handlung durch zu öftere Unterbrechungen nothleidet und so ein erschlaffendes Element in die Composition hereinkommt. Anders ist es beim lyrischen Oratorium; dieses kann in einzelnen Momenten sich zu dramatischer Objectivirung dessen, was das Subject anschaut und mit Empfindung betrachtet, steigern (wie eben bei Bach), damit gewinnt das Werk an Leben und Kraft; aber ein Herabgehen aus dem bewegtern dramatischen in das weichere lyrische Gebiet ist immer mißlich, es wirkt leicht sentimental, abschwächend (im Paulus z. B. ist doch etwas zu viel Lyrisches, zu viel Choral, am Schluß des im ersten Theil so dramatischen Elias auch; Händel

hat mit Recht dergleichen nicht in seinen epischen Oratorien, die eben auch darum so ganz aus Einem Guß und von so ungetheilt kräftiger Wirkung sind).

Die weitere Gliederung, religiöses und weltliches, ideales oder real-episches Oratorium, ergibt sich von selbst. Das ideale Oratorium, wie Spohr's letzte Dinge, das nicht eine Geschichte, sondern eine in episch-dramatischer Form sich darlegende ideale Anschauung zu seinem Inhalte hat, wird am ehesten auf dem Boden der Religion sich bilden, jedoch stets beschränkte Bedeutung haben, weil es der concreten Bestimmtheit, wie dieser Musikzweig sie fordert, zu sehr entbehrt und daher auch der religiösen Cantate noch zu nahe bleibt. Das realepische Oratorium kann neben den religiösen auch ethische, heroische, patriotische, weltgeschichtliche, sowie Stoffe aus der unmittelbaren Wirklichkeit des Lebens wählen, Alles mit gleich guter Wirkung, obwohl die Aufgabe immer sein wird, auch in nicht direct religiösen Oratorien ein religiöses und ethisches Grundgefühl durchklingen zu lassen, um dem Ganzen die höhere Weihe tiefern Empfindungsgehalts und innigerer Ergriffenheit zu geben, die es nicht so entbehren kann, wie die mehr auf Einzelcharakteristik und drastische Wirkung angewiesene Oper. Das Oratorium läßt seine Anschauungen, Begebenheiten, Handlungen und Personen noch nicht scenisch zu voller empirischer Wirklichkeit heraustreten, es kann ebendarum auch weder zu speziellerer Charakterentwicklung, die erst bei concretem Verlauf einer in's Breite sich exponirenden Handlung anschaulich wird, noch zu einer solchen reichern Entfaltung der Handlung selbst fortgehen, es erzählt die Handlung blos und erzählt sie nur in ihren Hauptmomenten, es läßt die activen Personen nicht wirklich handeln, sondern es läßt theils nur Andere ihre Handlungen und den Eindruck derselben auf sich berichten, theils sie selbst blos die Hauptstimmungen vortragen, in denen sie handeln oder in die sie durch den Gang der Ereignisse versetzt werden, es ist also überall auf das Moment des Gefühles als auf die Hauptsache hingewiesen, ein Oratorium, in welchem dieses nicht zu voller Entwicklung käme und nicht den Schwerpunkt des Ganzen ausmachte, wäre etwas so Trockenes und Unlebendiges, daß es nicht angehört werden könnte, und darum muß es auch einen tiefern, innigern d. h. religiösethischen Gefühlsinhalt haben, in welchem zugleich die in der Handlung auftretenden Einzelgefühle ihre Zusammenfassung zu höherer Einheit erhalten. Die schöne Vereinigung des Religiösen mit Stoffen, die dem Gebiet der unmittelbaren Wirklichkeit entnommen sind, in Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten ist bekannt; diese Werke sind aber zugleich, auch hievon abgesehen, Hauptbeispiele für die Oratorien, welche der §. als Lebens- oder Sittenbilder bezeichnet. Sie sind nicht mehr eigentliche Geschichte oder Handlung, aber sie sind, wie das Sittenbild überhaupt (§. 702), doch epischer Natur, Schilderungen von Begebenheiten und Zuständen, an welche

ſowohl in dem betrachtenden Subject als in den an ihnen betheiligten Perſonen die von dem Tonwerk muſikaliſch objectivirten Empfindungen ſich knüpfen. Beachtenswerth iſt, wie in der „Schöpfung" ein Fortgang vom Epiſchlyriſchen zum Dramatiſchen ſtattfindet. In den beiden erſten Theilen wird das Schöpfungswerk von einzelnen Engeln und von Chören geſungen, welche zugleich Engelchöre repräſentiren; hier alſo herrſcht, indem die Handlung von zuſchauenden Perſonen, die außerhalb derſelben ſtehen, vorgetragen wird, die Weiſe der epiſchen Cantate, allerdings mit dem Unterſchiede, daß dieſe Perſonen nicht abſtracte Perſonen (Erzähler), ſondern zugleich ſelbſt wenigſtens innerlich an der Handlung ſich betheiligende, ſie mitfühlende und ſie daher auch (in den Chören) mit Lobgeſängen verherrlichende Individuen ſind; vollſtändig aber beginnt die dramatiſche Form erſt im dritten Theile mit dem erſten Menſchenpaare, das hier auf den Schauplatz tritt und die Empfindungen ausſpricht, in die es ſich durch ſeinen Eintritt in die göttliche Welt verſetzt findet. Der Unterſchied der Behandlung war nothwendig durch die Natur der Sache; die Schöpfung ſelbſt konnte nicht dramatiſch dargeſtellt werden; ebenſowenig aber wäre es paſſend geweſen, im dritten Theil die epiſchrecitirende Form beizubehalten, es mußte vielmehr hier zu der lebendigern dramatiſchen fortgegangen werden, wieder ein Beweis, wie auf dem Gebiete des Oratoriums keine ſtrenge Sonderung der Behandlungsarten vorgeſchrieben werden kann.

Geſetz iſt für das Oratorium, daß die Muſik, auch wo der Inhalt religiös erhaben iſt, muſikaliſch ſchön, d. h. directer Gefühlsausdruck, ebendarum aber in den ſpezifiſch dramatiſchen, affectvollen Partien auch vollſtändig dramatiſch bewegt ſei. Die Muſik wirkt hier nur durch ſich ſelbſt, ſie allein muß den Text veranſchaulichen und beleben, ſie muß alſo ein volles und ſchlechthin klares und charakteriſtiſches Heraustreten der Gefühle und Erregungen zu ihrem Einen Zwecke machen. Nirgends iſt daher vor Allem Melodie und bei gewichtigern, bewegtern Partien wirkſame Harmonik und Rhythmik ſo unerläßlich wie hier; die rein lyriſche Muſik kann einfacher verfahren, weil ſie weniger in der Charakteriſtik zu leiſten hat, auf die im Oratorium Alles ankommt, weil es beſtimmte, an eine concrete Anſchauung ſich anſchließende, aus beſtimmten Ereigniſſen, Handlungen, Zuſtänden ſich entwickelnde Gefühle ganz allein in voller Anſchaulichkeit zu malen hat. Eine Hauptſtelle nehmen ebendeßwegen auch die Chöre ein, ſowohl die lyriſchen als die dramatiſchen; ſie ſind im Oratorium überall der Gipfel- und Schlußpunct, weil in ihnen ſowohl die Bewegtheit der Handlung als beſonders der Reflex der Ereigniſſe und Actionen im Gefühle der betheiligten Perſonen ſowie im ſubjectiven Bewußtſein ſeinen umfaſſendſten, kräftigſten, unumwundenſten, vollſten, erhabenſten Ausdruck erhält. Richtige Vertheilung der Stimmen, paſſende Folge der

Solo- und Enſemblepartien in Gemäßheit des Inhalts der einzelnen Partien und entſprechend den Geſetzen des Wechſels und Contraſts, der Abſtufung und der Steigerung (des höhern Rhythmus) iſt natürlich eine Hauptſache. Dankbar iſt beſonders die Stellung des Orcheſters; es verſtärkt den Gefühlsausdruck, es begleitet den individuellen und den Chorgeſang mit unſichtbaren, ſympathetiſch mitklingenden Stimmen, welche die Bedeutung des Vorgetragenen in ihr volles Licht ſetzen (daher im Oratorium namentlich auch die Orgel mit ihren urkräftigen, weltdurchſchütternden Tönen auftritt, wenn es gilt, den objectiven, ſubſtantiellen, transſcendenten, übermenſchlichen Gehalt des Gegenſtandes in ſeiner vollen Wucht fühlen zu laſſen); das Orcheſter malt die Gefühlseindrücke, die an Ereigniſſe, Begebenheiten, im ſittenbildartigen Oratorium auch an Veranſchaulichung von Naturgegenſtänden, mit denen das menſchliche Leben in Berührung kommt, ſich anknüpfen, es belebt die dramatiſch bewegten Partien, kurz es wirkt auch hier lyriſch, epiſchmaleriſch, dramatiſchpathetiſch wie in den entſprechenden Symphonieen, Quartetten, Sonaten u. ſ. f. Sind alle Geſetze dieſer Kunſtform in einem Oratorium erfüllt, alle Mittel, die es gebrauchen darf und ſoll, richtig verwendet, ſo ruht ein Zauber der Schönheit auf ihm, der mit nichts beſſer zu vergleichen iſt als mit dem Wohlgefühl, in das ein in Ausdruck und Farbe vollendetes, reich belebtes und doch in ruhigſter Haltung vor uns ſtehendes Gemälde uns verſetzt. Wir ſind im Oratorium aus der engen ſubjectiven Sphäre rein lyriſcher Muſik heraus, wir haben eine Anſchauung, ein Bild vor uns, das ſich ohne alle einſeitige Erregtheit allmälig entfaltet, klar und ruhig wie Sonnenſchein und doch eines ſchönen Wechſels von Licht und Schatten, hellerer und dunklerer, einfacherer und bunterer Färbung, anſprechender Lieblichkeit und ergreifender Erhabenheit, ſanfterer und ſpannenderer Bewegung nicht entbehrend. Die Muſik bietet im Oratorium ihre Mittel bereits in mannigfaltigerer und draſtiſcherer Weiſe auf, aber ſie geht über das Maaß ausdrucksvoller Schönheit noch nicht hinaus, weil ſie die verwickeltern, drängendern Momente der Handlung vor unſern Blicken verbirgt und auch die handelnden Perſonen nur vorübergehend oder gar nicht in derjenigen Aufgeregtheit zeigt, die erſt mit der ſceniſchen Darſtellung verträglich iſt. Das Gefühl ergießt ſich voll, aber nicht in ausſchreitendem Uebermaaß, es bleibt Alles innerhalb der Linie der reinen Schönheit, das Ganze athmet eine ideale Zartheit, eine zurückhaltende Jungfräulichkeit, welche der Oper allerdings fehlt, weil ſie die Conflicte und Affecte des realen Lebens in ihrer ganzen Schärfe und Macht zur Anſchauung bringen muß. Aber — und dieſe Seite der Sache iſt ebenſowenig zu überſehen — die Oper kann doch dieſes Element der Idealität, des feinern Gefühlsausdrucks ſowie des tiefen Gefühlsgehalts auch in ſich aufnehmen, das Zarte mit dem Scharfeinſchneidenden, das Jungfräuliche

mit dem Männlichderben vereinigen, sie kann die Kunstform des Oratoriums auf höherer Stufe reproduciren und mit dem vollständig entwickelten dramatischen Prinzip verschmelzen, während das Oratorium in dieses Gebiet nie ganz einzutreten, sondern es nur unvollständig abzubilden und nur im Vorübergehen es zu berühren vermag; die Oper ist eine universellere Form, zu der das Oratorium geradezu selbst hindrängt, je mehr es sich der rein lyrischen Musik gegenüber in seiner Eigenthümlichkeit, d. h. nach der dramatischen Seite hin entwickelt. So hat gerade Händel's letztes Oratorium Jephtha einen so entschiedenen Charakter dramatischer Verwicklung und dramatischer Erregtheit der Empfindungen und Affecte, daß die Oratorienform zu weich, zu zart, zu farblos erscheint; gerade der Meister des Oratoriums mußte, nachdem er eine so große Reihe lyrischer und epischer Werke dieser Gattung durchgearbeitet hatte, naturgemäß endlich wieder bei dramatischern Stoffen ankommen, die bereits nach vollständiger scenischer Darstellung verlangen.

§. 820.

Das größere Tonwerk wird rein dramatisch lyrisch, wenn es nicht mehr den für das Subject an ein objectives Geschehen sich knüpfenden, sondern lediglich den in einer Handlung selbst zu Tage tretenden Gefühlsinhalt d. h. die Gefühle und Stimmungen der Personen der Handlung, wie dieselben den Gang der Handlung theils bestimmen, theils durch ihn bestimmt werden, musikalisch darstellt, und wenn es hiemit sowohl eine scenische Darstellung der ganzen Handlung, als auch eine Tonmalerei verbindet, welche allen besonders hervorzuhebenden und musikalischer Veranschaulichung fähigen Momenten und Partien der Handlung diese Veranschaulichung zur Seite stellt.

Der §. hebt die musikalische Begleitung der Handlung erst hier ausdrücklich hervor, weil sie im Oratorium um seines subjectiv innerlichen Charakters willen weniger bedeutend und durchgreifend ist. Geht die Veranschaulichung einer Handlung bis zur vollständigen scenischen Darstellung fort, mit welcher eine reiche Zahl mannigfachster im Oratorium verschwiegen bleibender oder blos kurz erzählter Einzelactionen, Situationen, Zufälle, Ueberraschungen, Schrecknisse, Wirrnisse, Tumulte, oder auch concrete Handlungen, wie Tanz, Marsch, Prozession, Opfer, offen auf den Schauplatz treten, so wird das Verhältniß anders, die Musik muß hier wirklich über die bloße Gefühls- und Affectsschilderung zur Malerei von Situationen, Begebenheiten und Handlungen oder doch zu einer ihre Bedeutung andeutenden Begleitung fortgehen, sie kann da nicht schweigen, wo die Vorgänge auf der Bühne so laut reden, sie muß auch dem Ohre einen kräftigen und bestimmten Eindruck von Dem geben, was das Auge in

lebendiger Wirklichkeit vor ſich ſteht; ſie muß den „Gefühlsgehalt“ der Ereigniſſe und Handlungen gerade ſo objectiviren, wie die Gefühle ſelbſt, einmal deßwegen, weil auch von letztern (z. B. dem Schrecken, der Unruhe, der innern Vernichtung) ein vollſtändig klares muſikaliſches Bild erſt entſteht, wenn ſie nicht gemalt werden, ohne zugleich die ſie bedingenden und beſtimmenden Anläſſe (ſchreckendes, niederſchmetterndes Auftreten einer höhern Natur- oder Schickſalsgewalt u. dgl.) zu malen, und für's Zweite auch hievon abgeſehen ſchon darum, weil jeder nicht indifferenten oder zu unbedeutenden Begebenheit, Lage und Action auch an ſich irgend ein Gefühlsgehalt, ein Verhältniß zum Gefühl, eine Art auf das Gemüth ſo oder anders zu wirken (zu ſchrecken, zu beunruhigen, lebhaft zu beſchäftigen, Behagen zu erregen, komiſch zu ergötzen, frei aufathmen zu laſſen u. ſ. f.) eigen iſt, ein Gefühlsgehalt, deſſen Nichtmalung der muſikaliſchen Darſtellung der Geſammthandlung alles höhere Leben und alle beſtimmtere Färbung entziehen würde. Das Mittel, das die Muſik dazu hat, ſind die Kräfte, Klangfarben und charakteriſtiſchen Tonbewegungen des Orcheſters und der einzelnen Inſtrumente. Das Oratorium ſteht noch immer wie der rein lyriſchen, ſo der bloßen Vocalmuſik näher, weil es dieſe inſtrumentale Malerei der Situationen und Handlungen nur in beſchränkterem Maaße anwendet; erſt mit dem muſikaliſchen Drama tritt die Wechſelwirkung von Vocal- und Inſtrumentalmuſik vollſtändig in Wirklichkeit, obwohl auch hier das durch die Natur der Sache gebotene Verhältniß der Unterordnung des Orcheſters unter den Geſang nicht aufgehoben werden darf, wenn nicht die Klarheit und Schönheit des Ganzen zu Grunde gehen ſoll. Der Schwerpunct liegt auch im muſikaliſchen Drama auf Seiten der Malerei des Innern, der Empfindungen und Affecte, die ihr allein vollkommen gelingen kann; wird dieſer Schwerpunkt verſchoben, ſo tritt der ſchon erwähnte Purismus in ſein relatives Recht ein, der die Wahrheit und Innigkeit des melodiſchen Gefühlsausdrucks für das Ein und Alles der Muſik erklärt. — Bloße Inſtrumentalbegleitung der Handlung eines (geſprochenen) Drama's, das ſog. Melodrama, iſt zuläſſig bei Werken, in welchen das Element der lyriſchen Empfindung (wie z. B. theilweiſe in Göthe's Egmont) ſich ſo entſchieden geltend macht, daß muſikaliſche Begleitung einzelner Momente der Handlung, in welchen dieſes lyriſche Element ganz für ſich heraustritt, naturgemäß iſt und nichts Störendes in's Ganze hereinbringt. In der Regel aber muß der Gang des nichtmuſikaliſchen Drama's einen Verlauf nehmen, der innerhalb der Sphäre des realen nach außen gewendeten Handelns bleibt und mithin ſolche Uebergänge in's lyriſche Gebiet ausſchließt, daher das Melodrama und ebenſo die nur unter denſelben Bedingungen wie dieſes zuläſſige Muſik der Zwiſchenacte blos eine exceptionelle Nebenform der dramatiſchen Muſik bilden kann. Daſſelbe gilt, nur in anderer Weiſe, vom Ballet,

dem pantomimiſchen Drama mit Inſtrumentalbegleitung, einer Form, die durch ſich ſelbſt auf einen engen Kreis poetiſcher Darſtellungen beſchränkt iſt, der Muſik aber allerdings Stoff zu charakteriſtiſchen Compoſitionen gewähren kann.

§. 821.

1. Wenn das dramatiſche Tonwerk über die Schilderung einfacherer und beſchränkterer Vorgänge zur eigentlichen „Handlung" von größerem Umfang und von concreter Entwicklung ſich ausdehnt, welche das Product der Charaktere einer Mehrheit in ihr zuſammentreffender Perſonen und beſtimmter Verhältniſſe und Situationen, in denen ſie ſich finden, iſt und ihrem ganzen Verlaufe nach
2. bis zu ihrem nothwendigen Abſchluſſe zur Darſtellung kommt, ſo iſt hiemit die Oper gegeben. Die Muſik iſt in der Oper Selbſtzweck, nicht bloßes Mittel zu einer Verſchärfung oder Verdeutlichung des dramatiſchen Ausdrucks, und die Anlage des Drama's muß daher der Muſik zu freier Entfaltung ihrer ſelbſt, d. h. zu ungehemmter Gefühlsmalerei, die ihr Weſen iſt, Raum gewähren. Andrerſeits iſt der Zweck der Oper eine rein dramatiſche, Handlung und zwar eben dieſe beſtimmte Handlung zu muſikaliſchem Ausdruck erhebende Muſik, der dramatiſche Ausdruck alſo Grundgeſetz der Opernmuſik. Beide Forderungen finden ihre Vereinigung und Vermittlung darin, daß die Oper ſo angelegt iſt, daß in der Handlung, im Drama ſelbſt der Gefühlsgehalt das Ueberwiegende und überall Heraustretende iſt, das Drama ſomit ſelbſt einen muſikaliſchen Ausdruck, der überall Gefühl in reichen Formen und Farben oder in freier Entfaltung der Mittel der Muſik malt, nicht nur zuläßt, ſondern geradezu fordert.

1. Kleinere Formen, wie die Scene, die nur eine einzelne dramatiſche Situation oder (wie die Ode-ſymphonie Columbus von F. David) eine Reihe ſolcher muſikaliſch, wiewohl ohne theatraliſche Darſtellung (ſomit noch in der Art des Oratoriums) veranſchaulicht, das Sing- und Liederſpiel, das Vaudeville (Singſpiel, das vorzugsweiſe Volkslieder in ſich aufnimmt), können als Uebergangsſtufen zwiſchen Oratorium ſowie zwiſchen reiner Vocalmuſik und Oper wohl für ſich beſtehen, aber ſie bilden keine Hauptgattung, weil es ihnen an einer ſich in ſich verwickelnden und vertiefenden Handlung fehlt; ſie heben nur den Gefühlsgehalt einzelner Momente heraus, ſie ſind Situationsbilder (§. 711) oder Reihen von ſolchen und laſſen daher auch mit der Muſik den Dialog abwechſeln, ſobald die lyriſchen Momente vorüber ſind und die Handlung, d. h. das was ſie an Handlung haben und dem es an muſikaliſch zu ſchildernder innerer dramatiſcher Erregtheit und Bedeutſamkeit fehlt, wieder ihren Verlauf nimmt. Um muſikaliſch darſtellbar zu ſein, muß, wie ſchon §. 820 bemerkt iſt, die Handlung ſtärkern Gefühlsgehalt, höhere Eindringlichkeit und Nachdruck

lichkeit, intensivere Wirkung auf Gefühl und Gemüth haben; wo kein bestimmter, scharfer Eindruck auf die Empfindung ist, da ist kein Stoff zur Musik; eine solche Nachdrücklichkeit und Eindringlichkeit aber gewinnt die Handlung erst bei concreterer Verwicklung, wie das eigentliche Drama sie darstellt, und daher entsteht auch erst mit diesem die wahrhaft dramatische Musik, das vollkommen dramatische Tonwerk.

x. Die Sätze, welche die zweite Hälfte des §. aufstellt, sind schon in §. 802 (der Wagner'schen Schule gegenüber) sowie in §. 818 vorbereitet, und es ist daher hier blos genauer anzugeben, worin die Anlage der Oper bestehe, vermöge welcher in der Handlung selbst der Gefühlsgehalt so überwiegt und so überall heraustritt, daß sie selbst nicht einen dürftig trockenen, sondern voll musikalischen, alle Mittel melodischer, harmonischer, rhythmisch-dynamischer Entfaltung verwendenden Ausdruck postulirt. Der Gefühlsgehalt muß 1) überwiegen; denn Lyrik bleibt die Musik immer, da die Tonmalerei, welche objective Ereignisse und Actionen begleitet, immer von untergeordneter Stellung und Bedeutung bleiben muß, auch die Oper ist dramatisch-lyrisches Gedicht. Damit ist gegeben, daß die Handlung der Oper einfach sein muß, einfach in dem Sinne, daß nicht zu viel Handlung, zu viel „Action," d. h. nicht zu viele und zu große Partieen in ihr sind, in welchen gehandelt oder verhandelt wird, in welchen die Personen aus der Sphäre des Gefühls in die breite Sphäre des Verständig-praktischen hinaustreten. Eine Oper, welche zu viel Action und in ihr ihren Schwerpunct hat, müßte manches Unmusikalische musikalisch componiren und würde selbst, wenn dieser Uebelstand vermieden werden könnte, zu einer Breite und Dehnung der musikalischen Composition, die all den umfangreichen Verschlingungen und Wendungen der in's Detail sich ausspinnenden Actionen zu folgen hätte, genöthigt werden, bei welcher nichts Anderes als Stoffüberfüllung, Undurchsichtigkeit, Ermüdung herauskäme. Zu viel und zu spezialisirte Handlung absorbirt zudem das Interesse an der Musik; durch Ueberladung mit Handlung wird die Oper allerdings ein Zwitter, ein Compositum aus unverträglichen, nicht zur Einheit zusammenzuschauenden Elementen (S. 829 f.), bei dem man bald die Musik wegwünscht, um die Handlung rein zu haben und sie nicht durch die Musik stets retardirt zu sehen, oft aber auch die Handlung, um der Musik ungestörter folgen zu können. So kann es, um von andern Beispielen zu schweigen, nicht geleugnet werden, daß die Oper Figaro in Vergleich mit Don Juan zu viel Handlung und zu viele der musikalischen Composition widerstrebende Partieen von zu undurchsichtiger Verwickeltheit und von zu wenig Gefühlsgehalt hat, namentlich im ersten und letzten Finale, wo die musikalische Recitation oft noch bloße Form ist und hinter der Bewegtheit der Action ganz zurücktritt, während die beiden Finale's in Don Juan nicht nur dramatische, sondern

ebenſoſehr die höchſte muſikaliſche Erregtheit und dabei eine Einfachheit haben, die das muſikaliſche Intereſſe zu ſeinem Rechte kommen läßt, ohne dem dramatiſchen Eintrag zu thun, wogegen dann allerdings die Zauberflöte wieder zu wenig Action hat, zu lyriſch, dem Oratorium zu nahe iſt; nur ein „Ueberwiegen," nicht ein das Dramatiſche abſchwächendes Vorherrſchen des weichen lyriſchen Elements iſt in der Oper das Richtige. Sodann muß 2) der Gefühlsgehalt überall *heraustreten*, qualitativ oder quantitativ. Die Handlung der Oper kann z. B. keine dem Gebiet des Verſtändigen angehörige Staatsaction, ſie muß vielmehr überall durchdrungen ſein von der Poeſie des Gefühles, des ernſten oder heitern, des tragiſchen oder komiſchen, ſie muß eine Handlung ſein, in der nicht Berechnungen, ſondern Gefühle das Wort führen, in den Vordergrund treten, thätig werden, in welcher ebenſo die Ereigniſſe, die Verwicklungen, die Erfolge Gefühlsgehalt haben, eindrucksreich, gemütherregend u. ſ. w. ſind (§. 820); die Empfindung, der Affect, die Leidenſchaft, die Gemüthsbewegung, die Herzensſtimmung müſſen die Handlung bedingen und beſtimmen, nicht der verſtändige Plan, das proſaiſche Vorgehen des berechnenden Willens und Charakters, der Charakter darf hier nur auftreten mit der Wärme oder mit der Erregbarkeit des Gefühls, die ihn unmittelbar zum Handeln treibt, ſo daß ſein Handeln ſelbſt nur ein in Praxis umgeſetztes Fühlen, ein innerlich bewegtes oder pathetiſch erregtes Handeln iſt. Aber auch quantitativ muß der Gefühlsgehalt überall heraustreten, d. h. die Gefühle müſſen nicht nur die Handlung durchgängig beſtimmen und fortgehend erwärmen und beleben, ſondern ſie müſſen auch für ſich zur Ausſprache und zur Darſtellung kommen, *zur Ausſprache*, indem die Handlung ſo angelegt iſt, daß ſie ganz von ſelbſt, ganz ungezwungen und folgerecht, ohne regelwidrige Hemmung des Fortgangs jezuweilen in Scenen ausmündet, in welchen ein zu ihr gehöriges, durch ſie veranlaßtes oder zur Aeußerung gedrängtes Gefühl Zeit hat ſich auszuſprechen, in Monologe, Dialoge des Gefühls, ähnlichen Partieen des Wortdrama's vergleichbar, nur daß in letztern auch nüchterne Reflexion und Ueberlegung zu Tage treten kann. *Zu beſonderer Darſtellung* aber müſſen die Gefühle kommen dadurch, daß innerhalb der Geſammthandlung immer auch Situationen und Actionen ſich ergeben, in welchen jene Belebung und Beſeelung des Handelns durch das Gefühl in ganz ſpezifiſch ausgeprägter Weiſe heraustritt, affectvoll erregte, gefühlvoll durchwärmte Scenen, ſowie neben dieſen auch ſolche, in welchen durch Ereigniſſe, durch dieſe oder jene Erfolge der Handlung die Gefühle, welche wir ſchon §. 814 „die paſſiven Stimmungen" genannt haben, rege und laut werden, alſo Scenen mit ergreifenden, erſchütternden, Jubel und Luſt erregenden Wendungen des Stückes. Zu beachten iſt hier die Unterſcheidung des affectvoll Erregten, Belebten und des gefühlsvoll Durch-

wärmten, Beſeelten; Beides iſt nicht Daſſelbe, und Beides muß bis auf einen gewiſſen Grad ſtets neben einander in der Oper vorkommen; ohne eine verhältnißmäßige Zahl affectvoller, lebendig erregter Scenen wird die Oper ſelbſt bei ſonſtigem tiefſtem Gefühlsinhalt zu ſtill, zu farb- und leblos, wie z. B. Fidelio dieſen Mangel zeigt; ohne gefühlsvoll bewegte Scenen aber verliert ſie an Innigkeit, an muſikaliſcher Wärme und Tiefe, wie man z. B. aus Don Juan empfindungsvollere Scenen, wie im Sextett, ohne den höhern Gehalt des Ganzen zu beeinträchtigen nicht herausnehmen dürfte und aus demſelben Grunde der Schluß des zweiten Finale's bei keiner Aufführung weggelaſſen werden ſollte (eine Abkürzung, die blos von einſeitigem Intereſſe für das draſtiſch Erregte und damit von derſelben Einſeitigkeit ausgeht, welcher ein Adagio unerträglich iſt, weil ſie nur für Allegro's und Preſto's Sinn hat).

Für die Anlage und Dispoſition des Operngedichts folgt aus dem Bisherigen, ſowie aus den allgemeinmuſikaliſchen Geſetzen des Wechſels, Contraſts, Rhythmus, der Gliederung und Gruppirung, 1) das Geſetz der Beſchränkung und der Einfachheit der Handlung; z. B. womöglich nur Zweizahl der Acte, da auf dem Boden der Muſik, die eine ſo reiche Fülle von Gedanken und Formen in ſchneller Folge an dem Hörer vorüberführt, nur das An- und Abſteigen der Handlung innerhalb dieſes engern, zweitheiligen Rahmens oder in zwei einander correſpondirenden Hälften ein wirklich überſchauliches, ſich von ſelbſt zu Einem Ganzen zuſammenfaſſendes Geſammtbild und damit einen Totaleindruck gibt, während zu viele Acte, ſelbſt wenn ſie nicht ermüden, jenen Rhythmus des An- und Abſteigens nicht ſo klar hervortreten laſſen und zu ſehr in ſelbſtändige, einander nicht mehr direct correſpondirende, als Einheit zuſammenzuſchauende Ganze aus einander fallen (auch in der Oper iſt ſomit wie überall in der Muſik die Zweitheiligkeit die Grundform); ebenſo ſchlechthin ſpannende, aber nicht in's Breite und Proſaiſche ſich verlierende, einfach und durchaus anſchaulich ſich wieder löſende, das Muſikaliſche frei gewähren laſſende Verwicklung. 2) Das Geſetz zunächſt der formalen Belebung und Vermannigfaltigung des ſonſt eintönig werdenden Ganzen durch wechſelndes Auftreten der verſchiedenen muſikaliſchen Formen, von Monodie und Lied oder liedartiger Arie bis hinauf zum Chor (Duette u. ſ. f.), vom einfachern Inſtrumentaltonſtück und einfacher Inſtrumentalbegleitung bis hinauf zu ſymphoniſcher und voller Orcheſterverwendung. 3) Das mit dem zweiten ſachlich zu demſelben Reſultat führende Geſetz des wechſelnden Hinundhergehens zwiſchen Scenen vorwärtsſchreitender Handlung und ſtillhaltender Ausſprache der Empfindung, zwiſchen Scenen affectvollen, draſtiſch bewegten Zuſammen- und Gegeneinanderwirkens der Perſonen und Maſſen und ruhigern Heraustretens der Gefühle einzelner beſonders betheiligter

Individuen, endlich zwischen Scenen activen, vorherrschend thätigen, die Handlung weiterführenden Charakters und hinwiederum solchen, welche mehr abschließender Natur sind, indem in ihnen Resultate, durch die Actionen motivirte Erfolge, Begebenheiten nebst lebendigem Ausdruck der durch sie erregten passiven Stimmungen zu Tage treten. Daß somit an der bisherigen Form der Oper mit ihrem Wechsel von Ensemblestücken (besonders stark bewegten, alle Kräfte zusammenführenden, große Abschnitte oder Abschlüsse der Handlung darstellenden Finale's) und ein- oder mehrstimmigen Solostücken nichts Wesentliches geändert werden, daß man aus der Oper weder ein in einseitiger Erregtheit vorüberrauschendes Finale oder Massendrama, noch ein ohne reichern Scenenwechsel sich fortziehendes, mehr episches als dramatisches Gewebe von unmelodisch recitativischen Dialogen kommender und gehender Stimmen, wie man neuerdings will, machen kann, liegt am Tage; selbst das blos musikbegleitete, der antiken Tragödie verwandte Drama (§. 802), in welchem die musikalische Gedankenentwicklung der poetischen untergeordnet und ihr nur zur Erhöhung des lyrischen Eindrucks beigegeben wäre, könnte ohne Wechsel ein- und vielstimmiger Musikformen und ohne geordnete scenische Disposition nicht bestehen.

In Betreff der Wahl der Stoffe für die Oper ergibt sich aus der Forderung, daß der Gefühlsgehalt überwiege und überall heraustrete, vor Allem das Negative, daß aus ihr Handlungen, die zum Gesungenwerden untauglich sind, und Personen, denen ihrer ganzen Natur nach das Singen, das gemüthbewegte Aufgehen in musikalischen Gefühlserguß nicht beigelegt werden kann, steife Charaktere, prosaische Rechner, reisende Engländer mit Regenschirm und Shawl, betrogene Betrüger, falsche Propheten, bei denen singender Herzenserguß nur noch eine Lüge weiter ist, überallhin, nur nicht in die Oper, gehören. Gefühlerwärmte Handlung und gefühlwarme Personen können hier allein auftreten; wie alle Musik Bild des Lebens ist, so muß vor Allem in der Oper der frische Pulsschlag wirklichen Lebens herrschen, wenn sie nicht eine widersprechende und widerliche Fiction, eine bemalte Statue, eine geschminkte Kokette sein soll. Es ist in ihr wahrlich schon Fiction genug, da sie den natürlichen Wortausdruck in einen erhöhten Stimmungsausdruck umsetzt; diese Fiction ist nur dann nicht unwahr, wenn in den Personen ein so erregtes und bewegtes Leben ist, daß der erhöhte Stimmungsausdruck für sie als der natürliche, d. h. als ein Ausdruck erscheint, der deßwegen an die Stelle des gewöhnlichen trete, weil das lebhafter wogende Gefühl zu einer stärkeren, die Schranken der Gewohnheit und Convention, die Nüchternheit der Reflexion durchbrechenden Aeußerungsweise dränge. In dieser Beziehung ist schon die komische Oper weit beschränkter als das komische Drama; die reflectirtere Komik des Verstandes, des Witzes, der Intrigue ist von ihr ausgeschlossen, ihre Sphäre ist die

unmittelbare Gefühlskomik, die frisch in's Leben heraustritt; komisch heitere, lustige Stimmungen, komisches Pathos und Poltern, komische Affecte der Furcht, der Ueberraschung, des Aergers, der getäuschten Erwartung und dergleichen bilden ihr Gebiet, da sonst die Composition an ihr keinen Stoff fände, den sie musikalisch beleben könnte. Aehnlich verhält es sich mit der ernsten Oper. Am wahrsten ist sie, wenn volle und frei sich gebende Gefühlserregtheit, Gefühlspoesie oder tiefe, innerlich ergreifende, das Herz zur Aeußerung treibende Gemüthsbewegtheit oder Beides zumal ihr Grundton ist; die Gefühlspoesie der Lebensluſt, der Liebe, die Bewegtheit der Leidenschaft, der Begeisterung, der opferbereiten Hingebung, der verletzten, Sühnung eines Frevels suchenden Pietät, des heroischen Thatendranges, des Patriotismus, des Glaubensmuthes, der Kindes-, Eltern-, Gatten- und Menschenliebe, diese und verwandte Motive sind die Sphäre, aus welcher die Oper wählen muß. In dieser Beziehung hat R. Wagner ganz Recht, wenn er gegenüber einer Entartung des Opernwesens, welche unmusikalischen Süjets musikalische Kleidung umhängt, wieder auf Gefühlsstoffe dringt und solche z. B. in der deutschen Mythe sucht; nur ist es einseitig, blos in einer abstracten, poetisch überspannten Hingebung und Aufopferung, wie seine weiblichen Hauptfiguren sie darstellen, eine des musikalischen Ausdrucks würdige Gefühlsbestimmtheit finden zu wollen und überhaupt das poetische Element der Oper in dem Maaße vorherrschen zu lassen, wie es hier geschieht. Die Gefühlspoesie, wie die Oper sie zu schildern hat, verlangt freilich auch eine entsprechende poetische, nichtprosaische Umgebung; aber damit ist es noch nicht gestattet, eine ganz abstracte, phantastisch mythologische, abenteuerliche Poesie auf die Bühne zu bringen, welche ja bekanntlich mit dem Wunder nur sehr sparsam umgehen, nicht aber schlechthin Unwirkliches in Form eines Wirklichen in Scene setzen darf. Mozart's Don Juan, den Wagner nicht müde wird zu preisen, zeigt am besten was für eine Poesie in der Oper am besten wirkt, nämlich eben die Poesie des Gefühls selbst, nicht die des Mährchens, die Poesie der Lebensluſt und Leidenschaft; dieser Poesie des Lebens tritt in der Person des „steinernen Gastes" die mythische Poesie allerdings zur Seite und gegenüber, aber in einer von den realen Verhältnissen der menschlichen und sittlichen Welt nicht zu weit abliegenden Form, weil es doch nur der Geist des Gemordeten ist, der erscheint, und weil sich in ihm zugleich die Idee der ebenso ernst strafenden als mit Liebe zur Besserung mahnenden ewigen Gerechtigkeit treffend personificirt. Die Oper kann an sich wohl poetischer sein als die eben genannte; sie darf uns in eine zauberhafte romantische Welt versetzen, denn der Gefühlsgehalt, der ihr die Hauptsache ist, kann auch innerhalb einer solchen sich reich entwickeln, ja das Gefühl scheint in ihr in seinem eigentlichsten Elemente zu sein, weil eine poetische Welt nur der äußere Wiederschein der

innern Poesie des über die Schranken der Wirklichkeit sich emporhebenden Gefühles ist; diese rein poetische oder romantische Oper, wie sie namentlich Weber ausgebildet, ist wirklich eine vollberechtigte Gattung. Aber eine bis zum Phantastischen gehende Steigerung des Romantischen ist unzulässig, da wenn aller feste Boden der Wirlichkeit entschwindet, auch für wahres Gefühl, das doch allein musikalisch anspricht, kein Platz mehr ist, sondern in einer durch und durch unwirklichen Welt auch die Gefühle zu leerem Scheine werden ohne Leben und Wirklichkeit, ohne Kraft und Innigkeit, wie sie zu musikalischem Ausdruck als nothwendige Bedingung erforderlich ist. Auch ist die romantische Oper, selbst wenn sie sich von solchen Extremen ferne hält, nicht die höchste Gattung, eben weil in ihr doch immer zu wenig Wirklichkeit, Substanz, Gediegenheit, zu wenig Möglichkeit wirklicher dramatischer Spannung und Entwicklung, zu wenig selbstthätiges Wollen und Handeln, zu viele Phantasiegestalten (Geister u. s. w.), welche die Sphäre des menschlichen Handelns verengen, zu wenig Boden für sittliche und sociale Verhältnisse ist, aus denen in Folge von Collisionen und Conflicten eine vollgewichtigere Gefühlserregtheit und besonders eine tiefergehende Gemüthsbewegtheit erwachsen kann; mit der Romantik wird Alles Spiel der Phantasie, mit dem Spiel aber entschwindet die objective, feste Realität und damit auch der ernstere und gediegenere Gefühlsgehalt. In Don Juan wirkt das mythisch Poetische nicht als Poetisches, sondern lediglich als Bild einer sittlichen Idee, die nichts Gedichtetes, sondern absolute Wirklichkeit ist, und auch das andere poetische Element dieser Oper, die Gefühlspoesie der Lebenslust, ist nur ihre Eine Seite, sie ruft durch den Frevel, in den sie stürzt, die Gemüthsbewegtheit der verletzten Pietät und Freundschaft gegen sich auf, und erst dadurch, daß dieses ernstere, tiefere, den einfachen sittlichen Verhältnissen der Wirklichkeit entnommene Gemüthselement die andere Seite des Ganzen ausmacht, wird diese Oper das was sie ist, das ebenso schöne als erhabene Werk, dem kein anderes sich vergleichen kann, weil es durch die Vereinigung beider Elemente und durch die kräftige und entscheidende Entwicklung, die beide in ihm erhalten, einen sonst nirgends sich so zusammenfindenden Reichthum inhaltsvollster Beziehungen in sich vereinigt. Die Gattung, unter welche Don Juan fällt, kann man nicht wohl anders bezeichnen als durch den Namen ethischpoetische Oper im Gegensatz zur romantischpoetischen; ethischpoetisch ist die Oper dann, wenn einerseits dem subjectiven Element der Lebenslust, des Genusses, des Glückes ein objectives ethisches Element gegenüber- oder geradezu entgegentritt, und wenn andrerseits beide Elemente nicht nur lebendig individualisirt, in lebhaft und innig fühlenden Individualitäten verkörpert, sondern das Ganze zugleich mehr oder weniger idealisirt, über die gewöhnliche Sphäre hinausgehoben ist, damit durch diese Idealität diejenige prosaische Realität,

welche mit der Oper als dem Kunſtwerk des poetiſch erhöhten Stimmungsausdrucks unverträglich iſt, gänzlich aus ihr entfernt werde, die ganze Handlung und Umgebung das entſprechende Abbild der in dem Drama herrſchenden erhöhten Stimmung ſei, und damit nicht minder die Individuen, welche die Vertreter der beiden Elemente, des ſubjectiven und des objectiv ethiſchen ſind, in einer idealen Höhe und umfaſſenden Bedeutſamkeit erſcheinen, vermöge welcher ſie nichts als die Träger des Prinzips, das ſie repräſentiren, ſind und dieſes Prinzip in ihnen vollſtändig und vollkommen ſeinen Ausdruck findet (wie z. B. die Geſtalt des Don Juan in dem Prinzip der freien Subjectivität, der einſeitigen Poeſie des Lebens ganz aufgeht, der Comthur aber, oder in der Zauberflöte Saraſtro mit ſeinen Prieſtern das ethiſche Prinzip in concreter Ausprägung darſtellt). Zu dieſer ethiſchpoetiſchen Gattung gehört auch *die heroiſche Oper*; ſie iſt ein etwas weniger idealiſtiſcher Zweig derſelben, ſie ſtellt der gewöhnlichen Realität nicht eine ſchlechthin poetiſche, ſondern nur eine in großartigern Formen ſich bewegende, großartigere Charaktere und großartige Motive und Actionen zeigende Wirklichkeit entgegen, das ideal, mythiſch Poetiſche kann auch in ſie hereingreifen, wie in Gluck's Iphigenien, Alceſte, Armide, ſo daß ſie ſich, wie z. B. die letztgenannte Oper, der romantiſchen Gattung hierin annähert, aber ſie bleibt dadurch von ihr getrennt, daß die Verwicklung auf ethiſchen Momenten mit beruht und daher im Kreiſe wirklicher, nicht phantaſtiſcher Verhältniſſe ſich bewegt; die heroiſche Oper kann, wie z. B. bei Spontini, das romantiſche Element auch ganz entbehren und ſich mit derjenigen Idealität begnügen, die in der Größe der Charaktere und in der ethiſchen Bedeutſamkeit der Motive und Verwicklungen liegt. *Einfach ethiſche Oper* iſt diejenige, in welcher ethiſche Momente die Handlung beſtimmen, aber die Geſtaltung des Ganzen aus den gegebenen Verhältniſſen der empiriſchen Realität nicht heraustritt; dieſer Opergattung fehlt die der erhöhten muſikaliſchen Stimmung entſprechende idealiſirte Form und Umgebung, ſie läßt ſich ſchon etwas proſaiſch an, ſo daß das Muſikaliſche den Eindruck willkürlicher, äußerlich bleibender Zuthat macht, ſo tief und gehaltvoll auch an ſich die Compoſition namentlich im Ausdruck der ethiſchen Gefühle und Stimmungen ſein mag, wie z. B. in Fidelio und Waſſerträger. *Epiſche, hiſtoriſche Oper* wäre die Gattung zu nennen, in welcher die normalen Lebensverhältniſſe auch beibehalten, die Verwicklung dagegen zwar umfaſſender und ernſter Natur, aber allgemeinerer Art und in ihrem concreten Verlauf und Abſchluß nicht durch das Ethiſche bedingt und beſtimmt, ſondern mehr Schickſal, Glück, Unglück überhaupt iſt; dieſe Gattung (wie z. B. Hugenotten, Clemenza di Tito) iſt in Gefahr, für die muſikaliſche Compoſition zu ſchwer und breit, zu ſehr mit realem Stoff überladen zu ſein oder auch kein höheres geiſtiges Intereſſe zu bieten; Stoffe ſolcher Art, obwohl den

heroiſchen verwandt, gehören mehr dem Schauſpiel als der Oper an. Dagegen eignen ſich Stoffe aus der empiriſch reellen Welt für die Oper, ſobald ſie eine einfachere Verwicklung haben und das Moment der Empfindung (des Reinmenſchlichen) ſtärker hervortreten, voller ſich ausſprechen laſſen; wenn die Handlung, obwohl an ſich nicht poetiſch, doch ganz in Gefühl, Liebe u. ſ. w. aufgeht, ſo iſt das Ganze wenigſtens lyriſch, gemüthreich genug, um für muſikaliſche Compoſition zu paſſen; ſo z. B. die Entführung aus dem Serail und ähnliche Stoffe von Opern und Operetten namentlich älterer Zeit. Jedoch nicht blos die Lyrik, ſondern auch die Komik belebt die unpoetiſche Realität zu einem Gebiet, das die Opernmuſik mit beſonderem Glück anbauen kann; die komiſche Oper entſpricht der heitern Tanzmuſik, wie die heroiſche der Marſch-, die lyriſche oder gemüthliche der Lied-, die ethiſchpoetiſche der dramatiſchen Symphoniemuſik entſpricht, ſie ſtellt das bewegte Treiben und Gegeneinanderſpielen der ſich frei ergehenden Subjectivitäten und ſubjectiven Affecte und Leidenſchaften dar, ſie hat mit der romantiſch- und ethiſchpoetiſchen Oper die Poeſie, mit der gemüthlichen die Gefühlsbelebtheit gemein und kann ſich daher auch geradezu mit ihnen verbinden (wie in Don Juan, Zauberflöte, Entführung u. ſ. f.) — eine Verbindung, die in der Muſik leichter durchzuführen iſt als im Wortdrama, weil die in der Oper nun einmal herrſchende poetiſch erhöhte Stimmung beide Gattungen eng unter ſich zuſammenhält; — die komiſche Oper tritt aber ebenſo auch für ſich auf in einer nicht unbedeutenden Mannigfaltigkeit von Unterarten, von denen die verwickeltere Converſationsoper und die einfachere gemüthlich heitere, burleske Oper am weiteſten von einander abſtehen. Während die erſtere der verſtändigern Komödie ohne Muſik ſich annähert, bildet ſich die letztere weiter aus zum idylliſchen Liederſpiel (Schäferſpiel), zum Quodlibet, zur Poſſe, Nebenformen, in welchen das Dramatiſche wieder verloren geht und davon nur das Allgemeine einer Darſtellung heiter komiſcher Situationen und Handlungen übrig bleibt. Der Name „Operette“ gibt keinen beſtimmten Begriff, da er ſich nur auf den Umfang bezieht; die Operette kann noch ganz dramatiſch, wie das einactige Luſtſpiel, ſie kann aber auch mehr lyriſches Singſpiel ſein und dann zu den am Anfang des §. erwähnten Uebergangsformen gehören; ebenſo gehören zu ihr diejenigen kleinern komiſchen Stücke, die ſich noch nicht zu weit von einheitlicher Entwicklung der Handlung und vollſtändigerer muſikaliſcher Begleitung derſelben entfernen. Daß wir der komiſchen Oper nicht ſpeziell eine tragiſche, ſondern nur eine ernſte, ethiſche Oper überhaupt gegenübergeſtellt haben, iſt darin begründet, daß die Tragik in der Oper nicht dieſelbe Bedeutung und denſelben Umfang beanſpruchen kann, wie im Wortdrama. Die nothwendige Einfachheit der Handlung der Oper läßt eine ausgeführtere tragiſche Verwicklung nicht zu, und die ernſte, ethiſch-

poetiſche Oper kann daher wohl auch eine tragiſche, aber nicht eine Tragödie ſein und kann das Tragiſche nicht zum Hauptſtoffe haben, weil nicht jeder Stoff dieſer Art die einfachere Opernbehandlung zuläßt. Ein weiterer Zweifel könnte darüber entſtehen, ob innerhalb der Kategorie der ernſten Oper nicht ein Unterſchied gemacht werden ſollte zwiſchen Opern, in welchen das Einzelindividuum, und ſolchen, in denen eine größere Geſammtheit die Hauptperſon iſt und den Mittelpunct des Ganzen bildet. Das Oratorium leiſtet Großes in dieſer letztern Gattung (Judas Maccabäus, Israel in Aegypten); ſoll die Oper es ihm nicht gleichthun? ſoll ſie nicht auch Völkergeſchicke auf die Bühne bringen und mit den Chören, die ſie dazu aufzubieten hätte, großartigere Wirkungen erſtreben, als ſie es gewöhnlich thut? Die Frage iſt zu bejahen, ſofern in dieſer Beziehung allerdings mehr geſchehen kann, als namentlich in der claſſiſchen Blüthezeit der deutſchen Oper geſchehen iſt, aber zu verneinen, ſofern damit gemeint wäre, es ſollte geradezu die Geſammtheit ſtatt des Einzelſubjects zum Mittelpunct der Handlung gemacht werden. Dieß konnte bis jetzt ſelbſt von R. Wagner nicht verſucht werden, weil nur das individuelle Leben ſo begrenzt und ſo bedingt, ſo beweglich iſt, um in dem Wechſel der Activität ſowohl als der Geſchicke dargeſtellt zu werden, ohne welchen es kein Drama und vollends keine Oper gibt. Es wäre allerdings eine würdige Aufgabe der zukünftigen Muſik, etwa in heroiſchen Opern, von welcher Gattung ohnedieß für die Muſik mehr zu hoffen iſt als von der mythiſchromantiſchen, Individuum und Geſammtheit in eine engere Verbindung zu bringen, in eine Verbindung wie ſie von Händel in ſeinen Oratorien ausgeführt, von Gluck in kleinerem Maaßſtabe verſucht wurde, und wie ſie Beethoven bei ſeiner Sinfonia eroica vorgeſchwebt haben mag. Einfach iſt die Sache freilich nicht; große Maſſen ſind für die Oper bald zu ſchwer, und der tiefpraktiſche Ernſt, der ſolche Tonwerke zu durchdringen hätte, könnte ſich mit dem Singen, das auf der Bühne gerade durch ſeinen Contraſt zur gewöhnlichen Stimmungsäußerung (zur Rede) ſich ſtets als etwas rein Poetiſches ausnimmt, leicht als unverträglich zeigen; die Frage muß daher eine offene bleiben und ihre Beantwortung von künftigen Entwicklungen erwartet werden.

Ueber die Stellung des Orcheſters in der Oper iſt nach früher (beſonders §. 820) Bemerktem nur beizufügen, daß es nicht blos die Einzelgeſänge, Arien, Chöre u. ſ. f. und nicht blos die einzelnen Handlungen malend, ausführend, verſtärkend, ſympathiſirend begleitet, ſondern auch die beharrliche harmoniſche Grundlage der großen Opermelodie bildet (vgl. S. 897). Das Orcheſter ſchlingt ein Band der Einheit um das in Scenen, Handlungen und Perſonen ſtets wechſelnde Ganze; wegen des Ueberwiegens und Heraustretens des Gefühlsgehalts muß die Oper die Handlung in eine Reihe von Scenen zerfällen, in welchen das Gefühl ſich ausſpricht,

die hiedurch momentan beeinträchtigte Continuität des Fortgangs ſtellt das Orcheſter her, indem es Alles ſtets mit gleich unermüdeter Beweglichkeit begleitet, den Faden ſtets lebendig weiter führt, Pauſen ausfüllt, Uebergänge (wie z. B. im Sextett des Don Juan) von einer Wendung der Handlung zur andern bildet u. ſ. f. Das Orcheſter beginnt die Handlung mit der Ouvertüre (deren Weglaſſung den Uebelſtand mit ſich führt, daß wir ſo nicht gleich dieſe zuſammenhaltende, hiemit auch den Totaleindruck erhöhende Grundlage des Ganzen bekommen), es leitet ſie in belebtem Gange fort durch alle Wechſel, hebt ſich und ſenkt ſich, vereinfacht und verſtärkt ſich mit ihr, bezeichnet ihre Höhe und Ruhepuncte, ihre Verwicklungen und ihre Abwicklung und ſchließt ſie mit Kraft und Beſtimmtheit ab, obwohl es hier auf eine der Ouvertüre entſprechende reichere Entfaltung ſeiner Mittel verzichten muß, indem ein hintennachkommender Nachhall der ſo reich bewegten Muſik, mit welcher es die Handlung begleitete, nur matt und ſchwach erſcheinen würde; die dramatiſche Muſik kann nicht enden mit einem lyriſchen Nachklang, und an dieſem Puncte bleibt daher der ſymmetriſche Bau der Oper unvollendet, auch dieß einer der Fälle, in welchen die Muſik die Strenge der Form dem Ausdruck unterordnen muß.

c.

Die Geſchichte der Muſik.

§. 822.

1. Die Geſchichte der Muſik zeigt eine weit langſamere Entwicklung als die der übrigen Künſte; die äußeren Momente, daß die Muſik als begleitende Kunſt ſich ſchwerer zur Selbſtändigkeit entfaltet, und daß das Tonmaterial ohne beſtimmtes Naturvorbild größtentheils erſt zu entdecken und zu geſtalten iſt, ehe es Mittel eines künſtleriſchen muſikaliſchen Ausdrucks werden kann, wirken mit der Idealität und Innerlichkeit des Weſens der Muſik ſelbſt zu dieſem Reſultate
2. zuſammen. Das treibende Motiv der Entwicklung iſt auch hier der Gegenſatz und Streit der beiden Stylprinzipien, des directen und indirecten Idealiſmus, zu welchem aber noch ein weiteres Moment, der Kampf des abſtract formaliſtiſchen Prinzips mit dem des freien Gefühlsausdrucks hinzukommt.

1. Die formal techniſchen Schwierigkeiten ſind bei der Muſik größer als bei andern Künſten. Sie tritt zuerſt unſelbſtändig als Verſtärkung der

Rede, des Rufens, als Mittel zu Signalen, zur Erhöhung feierlicher oder vergnügter Stimmung, als vorübergehendes Spiel mit Instrumentalklängen auf; man kann lange gar nicht daran denken, diese nicht gestaltenbildende Kunst doch als solche zu behandeln, sie zu eigener Entwicklung zu erheben, Tonbilder, Tongemälde aus dem Tone zu erschaffen; wie die poetische Lyrik nur schwer und spät zum Drama sich herausringt, so und noch mehr die Musik zu besonderem Fürsichsein. Die Schwierigkeit der Entdeckung und künstlerischen Gestaltung des Tonmaterials (§. 767, 1.) kommt hinzu; die Herausfindung der mathematisch acustischen Verhältnisse fordert Beobachtung, Reflexion und somit höhere Cultur (daher die langsamen Fortschritte im Mittelalter). Die Idealität der Musik macht sie unfaßbar, hält sie lange auf der Stufe des tastenden Herumsuchens zurück, und auch von all diesen formellen Hemmnissen abgesehen, kann der Trieb zu concreterem musikalischem Gefühlsausdruck, mit welchem die Musik erst zu ihrer ganzen Innerlichkeit vordringt, so lange nicht erwachen, als das subjective Gefühlsleben selbst gebunden und gehemmt oder noch zu wenig entwickelt ist in Folge einer die freie Berechtigung der Subjectivität noch nicht zur Anerkennung zulassenden einseitig objectiven oder dualistisch unfreien Weltanschauung. Die Musik ist ein Sichselbstvernehmen des Subjects in seinem Gefühl, in welchem es sich nach Dem was es selbst bewegt, nach *seinen* Empfindungen, Freuden, Leiden, Hoffnungen gegenständlich wird; dieses Sichselbstvernehmenwollen hat überall und immer Keime und Blüthen des Volkslieds hervorgetrieben, indem in der volksthümlichen Sphäre das individuelle Einzelleben von lebendiger musikalischer Aeußerung seines Gefühls nie zurückgehalten werden konnte, aber auf dem Gebiet des öffentlichen, des religiösen und politischen Lebens fand dieses Prinzip erst mit dem Aufgang der modernen Zeit seine Geltung, und es begegnet uns daher im Alterthum und Mittelalter die merkwürdige Erscheinung, daß der Musik politisch und religiös gerade die entgegengesetzte Bestimmung zugewiesen wird, die Gefühlsäußerung in objective, der Willkür des Einzelsubjects entnommene plastische Formen zu bringen, obwohl eine Reaction hiegegen, eine Regsamkeit des freien Prinzips, schon frühe sich zeigt und endlich im Ausgang der mittlern Zeit gewaltsam sich Bahn bricht.

2. Auf dem Boden der Musik bekämpfen einander dem zuletzt Bemerkten zufolge nicht nur directer und indirecter Idealismus, reine Formschönheit und charakteristisch individueller und naturalistischer Gefühlsausdruck, sondern auch Form und Ausdruck überhaupt (vergl. §. 792), objective Gebundenheit und subjective Freiheit. Die religiöspolitische Praxis, die Theorie und der Zeitgeschmack vereinigen sich von scheinbar ganz entlegenen Gesichtspuncten aus in dem Streben, der Musik feste Formen zu geben; die erstere suchte Typen zu fixiren, in denen die Musik unverändert sich bewegen sollte, um objective,

gleichmäßige Haltung, beſtimmten Styl, wie ihn z. B. kirchliche Zwecke fordern, zu erhalten und zu bewahren; die Theorie fand ſich, ſobald man in der künſtleriſchen Geſtaltung des Tonmaterials zu beſtimmten Reſultaten, zur Unterſcheidung von Tonarten und Tongeſchlechtern, der conſonirenden und diſſonirenden Accorde, der verſchiedenen Arten der Modulation, der verſchiedenen Formen der Stimmverflechtung (Contrapunct u. ſ. f.), der Geſetze der Gliederung der Tonſtücke (der Arien, der Marſch- und Tanzmuſik, der Ouvertüre und Symphonie) vorgedrungen war, mit Naturnothwendigkeit getrieben, dieſe Reſultate feſtzuhalten, in's Einzelne auszubilden, ſie in Syſteme zu bringen, welche der Compoſition die Geſetzmäßigkeit und Methode verleihen ſollten, die gerade der Muſik ſo nöthig iſt wegen der Flüſſigkeit und Freiheit ihres ganzen Weſens; die verſchiedenen Zeitalter übten einen ähnlichen Zwang aus durch den Geſchmack, der zwar ſtets wechſelnd, aber doch unter entſchiedenem Einfluß auf die Kunſt für gewiſſe Compoſitionsgattungen (z. B. Contrapunct, Madrigal), für die eine oder andere Manier der muſikaliſchen Figuren (z. B. der Arie), der Inſtrumentation u. ſ. f. ſich entſchied, indem jede Zeit vermöge ihrer ganzen Bildungs- und Anſchauungsweiſe unwillkürlich eine Vorliebe für Formen hat, welche derſelben irgendwie entſprechen. Gerade der freiſten aller Künſte hat ſich ſo ein Formalismus typiſcher Obſervanz, grübelnder Theorie, einengender Deſpotie des Geſchmacks angehängt, der ſie wiederholt mit Erſtarrung und Veräußerlichung bedrohte, ebenſo aber auch durch ſeine Einſeitigkeit in gewiſſen Epochen ein nur um ſo kräftigeres Erwachen des freien Prinzips hervorrief; die Geſchichte der Muſik geht nicht in gerader Linie vorwärts, ſondern in dem fortwährenden Wechſel und Kampf der beiden entgegengeſetzten Prinzipien, deren jedes ſein Recht, aber auch jedes, wo es für ſich ſein will, ſeine Einſeitigkeit hat. Auch der Gegenſatz des directen und indirecten Idealiſmus nimmt nach einer Seite hin an dem Kampfe des formalen und des freien Prinzips Theil; der directe Idealiſmus mit ſeiner Tendenz auf Schönheit der muſikaliſchen Gebilde ſchafft ſich auch ſogleich feſte Formen, die er allerdings mit ſchönem Inhalt (Ausdruck) erfüllt, die aber nur um ſo mehr ſich zu fixiren, ſich als unabänderlich geltend zu machen ſuchen, je mehr in ihnen und mittelſt ihrer geleiſtet worden iſt, er wählt ſeinem ganzen Prinzip gemäß einfachere Harmonieen, Rhythmen, einfachere Gliederungen der Theile, Sätze und Tonſtücke und ſtellt hiemit unabſichtlich feſte Typen hin, die ſodann der indirecte Idealiſmus, um ſich frei und voll zu bewegen, ſprengen muß, ſo daß dieſer letztere zu ſeinen übrigen Eigenſchaften, mit denen er dem directen gegenüberſteht, auch noch die Tendenz auf reine Freiheit, die Neigung zu transſcendentem Ueberfliegen feſter Maaße und Grenzen hinzu erhält; der indirecte Idealiſmus der Malerei hat ſtets ſein Maaß an den gegebenen Formen der Wirklichkeit, aber die Muſik hat ein ſolches nicht, ſie ſcheint

ſich in's Unendliche expandiren zu können, und ſie neigt ſich dieſem Extreme von Zeit zu Zeit wirklich zu, weil der Gefühlsausdruck einmal in abſolute Form ſich nicht bannen läßt. Mit dem Bisherigen iſt jedoch nicht geſagt, daß der directe Idealiſmus blos auf Seiten des Form-, der indirecte blos auf Seiten des Freiheitsprinzips ſtehe; beide Gegenſätze ſind nicht identiſch, ſie berühren ſich zwar mit einander, aber ſie haben auch noch eine zweite Seite, von welcher aus ihr Verhältniß eine andere Geſtalt annimmt. Der directe Idealiſmus hält die Form entſchieden feſt, aber er iſt nicht formaliſtiſch, er geht auf ſchönen Ausdruck des Einzelnen, er ſucht die typiſchen Formen, wo er ſich ihrer bedient, freier und belebter, einfacher und durchſichtiger zu machen (wie z. B. die römiſche Schule Canon und Contrapunct, Mozart die Fuge); der indirecte Idealiſmus dagegen kann (wie bei S. Bach) ſehr gut auch in typiſche Formen ſeinen tiefern Ausdruck, ſeine ſchärfere Charakteriſtik, ſeine dunklern Harmonieen, ſeine kräftigern Farben legen, obwohl er allerdings nur dann ganz in ſeiner Sphäre iſt und vollkommen ſich verwirklicht, wenn er die Form zerbricht und frei dem Fluge des individuellen Genius folgt; die beiden Gegenſätze decken alſo einander nicht ganz, wie dieß ſchon in §. 792 u. f. ſich geltend machte, ſie durchkreuzen ſich vielmehr blos an einigen Puncten. Der Gegenſatz des directen und indirecten Idealiſmus iſt dem zwiſchen Form- und Freiheitsprinzip nicht ſubordinirt als bloße Spezification von ihm, ſondern er ſteht neben, ja über ihm, denn er iſt ein concreter Gegenſatz, deſſen beide Seiten wirklich etwas muſikaliſch Ganzes für ſich ſind, während der zwiſchen Form- und Freiheitsprinzip ein abſtracter Gegenſatz iſt, der in ſeiner Reinheit gar nicht erſcheinen kann, weil weder die abſtracte Form noch die abſtracte Bewegungsfreiheit noch Muſik wäre; aber auch der abſtractere Gegenſatz iſt in der Muſik von ſehr großer hiſtoriſcher Bedeutung, welche darauf beruht, daß die Muſik einerſeits nach feſten Formen ringen muß, um ein Geſetz zu haben, und andrerſeits durch ſich ſelbſt doch ſtets wieder über ſie hinausgetrieben wird; es wird ſich zeigen, daß das Freiheitsprinzip zuletzt nicht blos gegen die Form, ſondern gegen den Inhalt und Ausdruck ſelbſt negativ wird und ſo die extremſte Subjectivität in der Muſik Raum gewinnt.

§. 823.

Das Alterthum bringt es vermöge ſeines plaſtiſchen Charakters bis zur Herſtellung eines künſtleriſch brauchbaren, ausdrucksfähigen Tonmaterials, aber es ſucht den Ausdruck in dieſem künſtleriſch gegliederten Material ſelbſt, in der auf ſcharfſühlende Unterſcheidung gegründeten Verwendung der in den Charakteren (Stimmungsunterſchieden) der verſchiedenen Tonlagen, Tongeſchlechter, Tonarten, Rhythmen, Inſtrumentengattungen gegebenen allgemeinen

Ausdrucksmittel; es gelangt nicht zu einer Belebung des scharfgegliederten Materials durch individualisirende Melodie, durch eine das Tonsystem modulatorisch in Fluß setzende, concrete Accordklänge erzeugende Harmonie; die Musik bleibt daher unentwickelt, sie hat Ausdruck, aber nur typischabstracten, sie hat Schönheit, aber nur durch Begrenzung, durch absolute Durchsichtigkeit, durch Fernhaltung alles Concreten, das die Einfachheit des Stimmungsausdrucks beeinträchtigt, sie trennt sich ebendarum auch nicht wesentlich los von dem Bunde mit Poesie und Orchestik, in welchem sie sich zu dieser ebenso scharfgegliederten als einfachen Form entwickelt hat, sie bleibt melodiöse, rhythmisirte Declamation und Begleitungsmusik, welche der poetisch erregten Rede und mimischen Bewegung Maaß, Takt und Stimmungston gibt; es ist directer Idealismus, der das Ungeregelte der Gefühlsäußerungen in schöne und bestimmte Form bringt, aber in diesem Formalen stehen bleibt und so zum Formalismus wird.

Die Musik des Orients könnte hier nicht in Betracht kommen, selbst wenn wir besser von ihr unterrichtet wären als wir es sind. Kulturgeschichtlich ist es allerdings von großem Interesse zu sehen, wie z. B. der zartfühlende Inder die feinern Klänge der Saiten-, der trockene Chinese den handgreiflichen Lärm und das ohrenfälligere Geklingel der Schlag- und Klinginstrumente vorzieht; es ist ferner namentlich dieß nicht zu bezweifeln, daß im israelitischen Volke der erhabenen und gefühlreichen Entwicklung, die seine religiöse Lyrik nahm, auch eine Gestaltung der Gesang- und Instrumentenmusik zur Seite ging, die sich vor der der übrigen Semiten gewiß durch Einfachheit und Würde auszeichnete; aber von freier musikalischer Productivität ist keine Spur, der Gesang bewegte sich in wenigen traditionellen Tonweisen, und die Instrumentenmusik, wenn sie auch für die damalige Zeit prächtig und festlich war, kam über eine ganz einfache Begleitung der Stimmen oder religiöser Acte niemals hinaus, daher denn auch seit der Berührung des jüdischen Geistes mit dem Hellenismus die griechische Musik die herrschende und namentlich von den alexandrinischen Juden nachgebildet ward.

Die Griechen brechen auch in der Musik für alle Folgezeit Bahn durch die künstlerische Gestaltung des Tonmaterials, deren klare und scharfe Herausstellung vor Allem ihr Werk ist. Herstellung von Saiteninstrumenten mit vollständiger Octave, Auffindung und Scheidung der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Leiter (welche letztere jedoch wegen der Schwierigkeit des Fortgangs in Vierteltönen wieder aufgegeben ward, indem derselbe auf die Dauer der Klarheit des griechischen Geistes nicht zusagen konnte), Aufbau von (transponibeln) vier Moll- und drei Durtongeschlechtern auf den sieben Tönen der diatonischen Leiter, welche nebst ihren Nebentonarten später Grundlage der Kirchentonarten (obwohl zum Theil mit ver-

änderten Benennungen) wurden, Feststellung von dreizehn Tonarten (toni) auf bestimmten Stufen des Tonsystems, feine Belauschung des Stimmungscharakters aller dieser Scalengattungen, sowie des Klangcharakters der verschiedenen Tonlagen, eine auf diese Beobachtung gegründete Verwendung der Tonarten (und der Ausweichungen von der einen in die andere) für die verschiedenen Zweige der lyrischen, dramatischen und orchestischen Musik, sowie der verschiedenen Tonlagen für Chor- und monodische Musik, insbesondere Herstellung eines in kräftigernstem Basse singenden Männerchoros für die Tragödie, sodann besondere Pflege und höhere Ausbildung der feiner geistigen Musik der Saiteninstrumente, taktmäßige Bewegung des Chor- und Einzelgesangs, gleichfalls mit Rücksicht auf die Stimmungsunterschiede der rhythmischen Bewegungsweisen verschieden geartet, dieß Alles gehört ganz oder vorzugsweise den Griechen an. Sie selbst schufen mit diesen Mitteln eine Musik, die uns deßwegen fremdartig erscheint, weil unsere Ausdrucksmittel weit concreter sind als die ihrigen; den Griechen wirkten die verschiedenen Stimmlagen, Baß, Bariton, Tenor als solche direct, jede in Gemäßheit ihrer natürlichen Klangfarbe, die auch auf uns ihren Eindruck nicht verfehlt, sie überließen sich und lauschten dem Eindruck ihrer Moll- und Durleitern direct, dieß Alles gewann Charakter und Ausdruck für sie nicht erst vermittelt durch reiche Melodieentwicklung, und nicht erst vermittelt durch Harmonik und damit verbundene feinere Rhythmisirung der Stimmführung, sondern in rein unmittelbarer Weise, wie z. B. der Farbenton eines Gemäldes schon durch sich selbst Ausdruck einer gewissen Stimmung ist. An bestimmte Tonarten, Tonlagen, Taktbewegungen, Instrumente knüpfte sich im griechischen Bewußtsein der Eindruck einer bestimmten Stimmung, Gemüthsverfassung, Gemüthserregung, diese Stimmung hörte man heraus in ihrer Eigenthümlichkeit, in ihrem Contrast zu den andern, sie fand man einfach immer wieder, so oft die entsprechenden Töne erklangen; daher auch die großen Wirkungen der Musik auf das Gemüth, weil sie sogleich einen bestimmten Stimmungstypus mit allen in ihm enthaltenen ethischen Beziehungen direct veranschaulichte. Männlich, erhaben kräftig klang ihnen das Dorische (das spätere Phrygische), ecstatisch, hochfeierlich das Phrygische (das spätere Dorische), üppig, gehoben und muthvoll das Aeolische (unser Moll mit kleiner Septime), zur Klage geeignet, mild, kindlich das Lydische (unser Dur), etwas kräftiger wieder das Jonische (Dur mit kleiner Septime), indem, wie es scheint, das bedeutsame, erschwerte, gleichsam Hemmungen überwindende, ernstere Dahinschreiten der Molltonarten einen erhabenen und erhebenden, das leichte, klare Dahingehen der Durtonarten aber einen mattern, erschlaffendern Eindruck auf den Sinn der Alten machte, so daß ihnen also „Dur" Moll und „Moll" Dur war, ein charakteristischer Unterschied der antiken, ethischpraktischen, männlichen und der modernen, gemüthlichen, in

freiem Aufschwung, in ungetrübtem Wohlgefühl individuellen Daseins allei befriedigten Empfindungsweise, der aber auch deßwegen nicht auffallen dar weil die Alten in Ermanglung der harmonischen Ausdrucksmittel solche i der Tonbewegung selbst suchen und daher diejenigen Tongeschlechter bevo zugen mußten, welche bereits an sich concrete Farbe haben und dieselbe auc der unisonen Melodie mittheilen. Eine solche Musik des unmittelbarste Idealismus war natürlich blos dadurch auf die Länge möglich, daß sie kein weitern Ansprüche machte als die, einerseits den Stimmungsausdruck de dramatischen und lyrischen Poesie zu verstärken, zu schärfen, zu heben rhythmisch zu beleben, jeder Art von Feier gleichsam als letzten, den Stim mungscharakter symbolisch klar bezeichnenden Umriß noch die Töne der einen oder andern Scala in melodischer Bewegung beizugeben, andrerseits abe eben durch diese feste und klare Tonsymbolik, sowie durch das feste Takt maaß, durch die Einfachheit des unisonen Klanges, durch die gehaltene un gemessene, wenig Intervallwechsel zulassende Melodiebewegung den Stim mungsausdruck zu idealisiren, ihm im Gegensatz zu allem Naturalismu leidenschaftlicher Erregtheit die Geschlossenheit in sich selbst, die höhere geistig Ruhe zu verleihen, welche der plastische Sinn des Hellenenthums von de Kunst als eine Pflicht forderte, weil sie auch das stärker erregte Leben in festem, allgemeingültigem Maaß, in idealer Gesetzmäßigkeit darstellen sollt (wovon selbst nicht die bewegtere dithyrambische Weise, sondern nur di orgiastische Musik dionysischer Culte eine Ausnahme machte); die Musi wirkte nur zum Ganzen mit, als belebendes und als maaßgebendes Elemen zugleich, und sie blieb daher melodischrhythmische Declamation und Begleitungsmusik, sie trat nur wenig aus dieser Stellung heraus, die sie fest halten mußte, wenn nicht die mit ihr untrennbar verflochtene Dramati und Lyrik selbst zu Grund gehen sollte. Das naturgemäße Bedürfniß nac concreterer Belebung der Musik durch Harmonie machte sich auch geltend die Monodie wurde bereits mit höhern und tiefern Octaven-, Quint- Quartklängen der Lyra begleitet; aber weiter zu gehen, auch die andern die sogen. diaphonischen Intervalle, wie die Terz, anzuwenden oder gar den Zwei- zum Dreiklang zu erweitern, dieß gelang nicht oder fand es, wenn es versucht ward, Mißbilligung; was die klare Durchsichtigkeit der Musi alterirte, galt dem griechischen Ohre als verletzend, und auch die Versuch diaphonische Intervalle anzuwenden hatten wohl mehr das Streben nac größerer Mannigfaltigkeit, namentlich der Instrumentenmusik, als ein Be dürfniß nach gefühlreicherer Erwärmung der unisonen Musik zu ihrer Grund lage; die Musik sollte ja überhaupt die Gefühle nicht aufregen, nicht schmelzend auf das Gemüth wirken, sondern dem das Gemüth erfassenden musikalischen Stimmungsausdruck stets zugleich Bestimmtheit, klare Form, festes Maaß geregelte Bewegung geben und so in derselben Art vor Allem beruhigen

wie das Gesammtkunstwerk mit seinen geschlossenen Formen überhaupt; nicht die Harmonie der Accorde, die immer etwas Undurchsichtiges hat und gerade auch hiedurch auflösend und erweichend wirkt, sondern eine ideale Harmonie, die Harmonie der Reinheit distincter Klänge, die Harmonie der klar durchsichtigen, direct symbolischen Stimmungsveranschaulichung, der Haltung und der Gemessenheit war es, was man wollte; man verschmähte, weil man die Musik wie die andern Künste plastisch auffaßte, ihr subjectives malerisches Element, das nun einmal verschlungenere Tonbewegungen und Tonverknüpfungen fordert, als der Sinn des Alterthums in der Kunst, wo sie öffentlich auftrat, es zuließ. Die Musik mußte aber mit diesem directen Idealismus beginnen, der die Elemente der Tonwelt zuerst klar und scharf unterschied (vergl. §. 769, 1.) und in ihnen einen unmittelbaren, einfach schönen Stimmungsausdruck suchte; erst im Gegensatz zu der hiemit gegebenen typischen Starrheit des unvermittelten Nebeneinanders scharf geschiedener Tongeschlechter und zu der Kälte und Leblosigkeit des monotonen Ein- und Octavenklangs konnte sich der Schmelz, der modulatorische Fluß, die Weichheit und Lebendigkeit harmonischer Musik entwickeln.

§. 824.

Die Impulse, welche das Christenthum mit seinem das Gemüth im 1.
Innersten erfassenden und aufschließenden Bewußtsein des ebenso tiefen als ewig
ur Versöhnung aufgehobenen Gegensatzes zwischen dem Endlichen und Unendichen der empfindenden Phantasie gegeben hatte, schaffen nicht sogleich eine
vesentlich neue musikalische Kunstform. Die Kirche erhält die höhere Musik
nd rettet sie aus dem Alterthum in's Mittelalter herüber, sie stellt den Ausruck als allein bestimmendes Prinzip auf, gibt dem Gesang mehr Innigkeit
nd Feierlichkeit der Bewegung, aber hält ihn wiederum in typischen Formen
est. Die Melodie bleibt Sprechgesang, in Noten von gleichem Zeitwerth fortchreitend (Cantus planus), einstimmig, die Anfänge zu harmonischer Begleitung
chen wieder verloren. Allein endlich tritt eine Reaction ein gegen diese 2.
Monotonie durch die Ausbildung der Harmonie, welche gegen den Ausgang
es Mittelalters zur Polyphonie fortschreitet. Die hiemit gegebene Möglichkeit
iner vollern und tiefern musikalischen Darstellung realisirt sich nur allmälig,
a die neugewonnene polyphone Harmonie zunächst gegen die Melodie sich verbständigt, gegen die Rücksicht auf den Stimmungsausdruck sich abschließt und
t eine leere Systematik, in eine abstracte Form ausartet, welche der Geist
nächst noch nicht überall mit Gefühlsgehalt zu durchdringen vermag, welche
r aber beharrlich festhält und fortbildet, weil in ihr doch das Prinzip belebter
ndividualisirung der Stimmführung und gesetzmäßigen Fortschritts der Conlge vertreten ist.

1. Die Ansätze zu belebterem Stimmungsausdruck, welche die wenigen Notizen über den ältesten christlichen Cultus durchblicken lassen, bleiben vereinzelt und ohne Erfolg, indem die ecstatischen Gefühlserregungen des sog. Zungenredens, in welchem der seiner Versöhnung mit dem Göttlichen in unendlicher Selbstgewißheit sich bewußt gewordene Geist offenbar eine neue, seinem überwallenden Gefühl entsprechende Aeußerungsform suchte, zu gestaltlos waren, als daß ein neuer musikalischer Stimmungsausdruck sich aus ihnen hätte entwickeln können; das ecstatische Element, dieser reine Gegensatz zum Antiken, tritt wieder zurück, der Kultus nimmt fest geregelte Formen an; der kirchliche Priester- und Chorgesang erhält wieder eine ähnliche Bestimmung wie im Alterthum, die Bestimmung feierlich declamatorischer Begleitung religiöser Handlungen und feierlichen Vortrags religiöser Gesänge, Gebete, Hymnen, Psalmen, evangelischer Abschnitte u. s. f. Der Ausdruck kommt aber mehr zu seinem Rechte, die Texte sind einfacher, die Musik kann mehr für sich heraustreten, als es in der ehemaligen Verbindung mit einem concreten, streng rhythmisch gegliederten poetischen Inhalt möglich war, die Stimmungsunterschiede der Tonarten werden immer noch wirksam verwendet, aber der Stimmungsausdruck des einzelnen Gesangstücks ist jetzt das Wesentliche; so einfach Alles noch ist, so weht doch in den Monodien des kirchlichen, „gregorianischen" Gesangs eine an den Inhalt sich anschmiegende Weichheit, die auf höhere Formen der Ausbildung bereits hinausweist. Die Musik folgt in gleichlangen Noten, in gleichförmigem, nur zum Behuf besondern Ausdrucks größere Intervalle ergreifendem Vor- und Herumschreiten auf der Scala, ohne Takteintheilung, meist syllabisch geformt dem Texte und läßt dessen Wort- und Sylbenrhythmus klar durchscheinen, es ist nur Sprechgesang, aber durch Wahl der Tonart, durch treffende Hebungen, Senkungen, Wendungen musikalisch ausdrucksvoller, melodiöser Sprechgesang, obwohl von melodischer Gliederung, Periodistrung noch nicht die Rede ist, es ist alle äußere Form aufgelöst in die einfach der Stimmung nachgehende, sie in Einem Zuge, ohne Ein- und Abschnitte wiedergebende Aussprache des religiösen Gefühlsinhalts; auch Schönheit der Musik als solcher ist nicht Zweck, sie ist nur schön in ihrer treffend ausdrucksvollen Einheit mit dem Inhalt, jedoch hier mit dem Unterschied vom Antiken, daß die größere Innigkeit des Ausdrucks, indem sie zugleich eine durchaus klare und einfache bleibt, auch eine musikalische Schönheit einzelner Wendungen mit sich führt, welche die antike Musik wohl nicht gekannt hatte. Kurz es ist ein indirecter Idealismus, aber noch nicht in Opposition gegen das Prinzip einfacher Schönheit, sondern dieses selbst innerhalb seiner reproducirend und neu gestaltend in Folge der Unmittelbarkeit, mit welcher der Gesang, obwohl er nicht mehr blos die „allgemeinen" Ausdrucksmittel gebraucht, doch überall die nächstliegenden ergreift und so die Durchsichtigkeit, die reine Idealität sich bewahrt.

*. Vollkommen wird die Musik über das antike Prinzip erst hinausgeführt durch die Einführung der Harmonie. Die Monotonie des unisonen, blos melodischen Gesangs ruft zwar auch in Italien, wo sie sich vorzugsweise ausgebildet hat, schon seit dem siebenten Jahrhundert einzelne Versuche mehrstimmiger Belebung des Gesangs (wie schon im Alterthum) hervor, aber erst vom deutschen Geiste wird sie in ihrer ganzen Leerheit empfunden, seitdem man hier zuerst nur schüchtern tastend auf die Harmonieverhältnisse der Intervalle aufmerksam geworden war und angefangen hatte die Hauptstimme mit consonirenden Nebentönen zu begleiten; mit dieser, wie es scheint, seit dem zehnten Jahrhundert in Flandern, wo auch die Malerei einst am bestimmtesten den concreten ächt malerischen Styl der flachern italienischen Anmuth entgegenstellen sollte, systematischer behandelten und practisch gemachten Erfindung beginnt erst die Musik der Neuzeit, die ganze und volle Musik überhaupt. Es war nichts Anderes als das Wohlgefallen am Mitklingen der einen Stimme zur andern und an den in demselben zu Tage kommenden gesetzmäßigen Klangverhältnissen, was einem Hucbald u. A. für die Harmonie ein so belebtes Interesse einflößte; die altitalienische Musik setzte zwar mit Recht der antiken die Melodie, die Zuspitzung des abstracten bloßen Tonganges zu individuellerer, dem subjectiven Gefühl genügender Gestaltung entgegen, aber sie war in dieser selbst wiederum plastischen Herausführung des Innern zur Selbstdarstellung in einfach ebenmäßigem, planem Linienumriß stehen oder vielmehr schweben geblieben, sie hatte wie alle italienische Kunst etwas einseitig Superficielles, ein Heraustreten des Innern an die Oberfläche in klarer, großartiger Zeichnung, aber ohne Tiefe und Lebenswärme; hier aber ist es anders, man will erstens nicht blos dieses einfache Linienziehen, das von einem Momente zum andern vorwärts schreitet und damit zwar einen klaren, aber auch einen leeren Eindruck macht, man will nicht mehr den Einzelton, sondern ein Tonganzes, man will um jeden Preis der Längendimension die in die Breite und Tiefe, dem dünnen Laute den volleren, wärmeren Klang, dem Tonumriß die Tonfärbung, und man will zweitens dem tonus vagus, der auf den Stufen der Leiter aufundabirrt, den bestimmten Ton, bestimmte Klangverhältnisse beigefügt haben, die in die Musik ein Element der Gesetzmäßigkeit und somit neben der Wärme auch etwas Strafferes, Strengeres, Tieferes bringen, man will nicht blos Kunst, Melodiecomposition, Subjectivität, sondern Natur, eine natürliche Gesetzmäßigkeit, eine Objectivität, einen realen Hintergrund, auf welchem das Subjective sich bewege, wie dieß Alles auch die deutsche und besonders die flandrische Malerei (§. 728) in entschiedenster Weise erstrebte. Damit entsteht nun aber freilich auch eine einseitige Richtung in der Entwicklung, die alle sonstigen Crudităten der mittelalterlichen Kunst noch weit hinter sich läßt. Die Harmonie wird

zunächſt in abſtracter Selbſtändigkeit genommen; man begleitet die Hauptſtimme mit fortgehenden Quarten und Quinten, als ob dieſe Klangverhältniſſe, weil ſie geſetzmäßig und natürlich ſind, nun überall angewandt werden müßten, man zerſtört mit dieſen gleich fortlaufenden Zweiklängen nicht nur alle Abwechslung, ſondern auch alle wirklich harmoniſche Fortſchreitung, weil dabei alle natürliche Accordverbindung durch den Mechanismus des Fortrückens in gleichen Intervallen unmöglich gemacht iſt. Allmälig, gegen den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts ſind zwar endlich die richtigen Grundſätze über den nothwendigen Intervallwechſel bei der Fortſchreitung und über die Auflöſung der Accorde durchgedrungen, der Italiener Marchetto von Padua und der Franzoſe Jean de Meurs ſtellen ſie auf, ſie bringen in die Harmonie das wieder hinein, was ſie *mit der Melodie gemein* haben muß, die Biegung, die Hebung und Senkung, durch die Accordwechſel und Accordübergang ermöglicht wird, und es iſt ſomit die wahre Harmonik gewonnen; zugleich hatte die Vertiefung des Geiſtes in die Harmonie vom zwölften Jahrhundert an Anſtoß gegeben zur Ausbildung der Metrik und Rhythmik, ſoweit ſie für das Nebeneinanderhergehen mehrerer Stimmen erforderlich iſt, und es war alſo auch hiemit ein weiteres Element objectiver Geſetzmäßigkeit, das in der altitalieniſchen Muſik verloren gegangen war, wieder hergeſtellt. Allein dieſes Prinzip harmoniſcher Vielſtimmigkeit tritt dem Prinzip des Ausdrucks, das bei jener noch rohen Harmonie gleichfortſchreitender Intervalle ganz zerſtört war, abermals in den Weg und hebt wiederum wie jene die Harmonie ſelbſt, die ſie zu cultiviren meint, auf. Die Vielſtimmigkeit wird Polyphonie, einfacher, doppelter, mehrfacher Contrapunct, Canon; der Geiſt arbeitet ſich, froh darüber, daß er in der Muſik concrete Mannigfaltigkeit und ein Geſetz entdeckt hat, mit welchem ſich kunſtvolle Tongebilde hervorbringen laſſen, in dieſe Polyphonie, in die Häufung und Gegeneinanderſtellung der Stimmen ſo hinein, daß die Muſik ſelbſt, der Ausdruck, die Melodie ihm verloren geht; die contrapunctiſche Kunſt iſolirt ſich, wird zur mathematiſchen Technik, welche lange Zeit ſich ſpröde verhält gegen das neben ihr, beſonders durch die Troubadours aufblühende melodiſche Lied; wie ein zu ſehr auf's Einzelne gehendes Naturſtudium der deutſchen und der niederländiſchen Malerei das Durchdringen zu reiner Schönheit der Geſtalt vielfach verdirbt, ſo, nur in weit größerem Maaße, iſt es auch hier, das Schöne geht im Gelehrten unter, die Form im Formalismus. Es kann daher auch nicht anders kommen, als daß dieſer Formalismus, weil es ihm am Intereſſe für den Inhalt fehlt, am Ende, ſo ernſter Natur er zu ſein ſcheint, auch in leere Spielerei umſchlägt, die zwar von den Meiſtern der Kunſt, wie von Josquin des Prés im fünfzehnten Jahrhundert, nur nebenbei mit Humor betrieben wird, aber deßungeachtet auf dem Wege iſt, die Muſik ganz von ihrem eigentlichen

Ziel, der Darſtellung lebendiger Gemüthserregung, abzulenken und des Gehalts und Ernſtes ſie zu berauben. Zudem bleibt Ein Mangel der monodiſchen Muſik, das ſchwebende Aufundabirren der Töne ohne feſte Baßbaſis unbeſeitigt, die Melodie iſt nur multiplicirt, nicht aber eine Geſchloſſenheit des Kunſtwerks in ſich ſelbſt erreicht, die es nur erhält, wenn die Harmonie ſich auch nach ihrer der Melodie entgegengeſetzten Seite, als ſtützende und begleitende Unterlage ausbildet. Allein gerade an dieſem Mangel tritt am klarſten hervor, welches an ſich doch berechtigte Motiv dieſer einſeitig polyphonen Kunſt zu Grund liegt, es iſt die Stimmenfülle und Stimmenſelbſtändigkeit, an welcher jene immer mehr zum Bewußtſein individueller Selbſtberechtigung heranreifende Zeit ihre Freude hat, es iſt das in einander und um einander herum Spielen der Stimmen mit ſeiner lebendigmaleriſchen Mannigfaltigkeit, was der an ſich trockenen Kunſtform Reiz verleiht und ſie ſogar populär macht im Madrigale (§. 803) trotz ihrer ſo abſtract ſcheinenden Syſtematik. Nirgends tritt das indirect idealiſtiſche Prinzip, das auf Geſtaltenſchönheit verzichtet und auf weitem Umweg mit vielen Härten und Schroffheiten eine Geſammtwirkung ſucht, ſo ſprechend heraus und dem direct idealiſtiſchen entgegen, es tritt ihm entgegen ſelber in der Weiſe der Form, die ſonſt Hauptmoment des andern Prinzips iſt, weil eben dieſe Form doch das Moment der Individualität, ſowie das eines naturaliſtiſchern Klang- und Figurenreichthums, zu ſeiner Berechtigung bringt. Discantus, Auseinanderſingen, bei belebtern Stücken auch Fuga, Stimmenjagen (welche erſt ſpäter zu dem ſymmetriſcher gebauten Stimmgefüge, das die jetzige Fuge darſtellt, ſich fortbildete), nannte man dieſe contrapunctiſchen Geſänge, zum deutlichen Beweis, daß eben die Verſelbſtändigung und das freie Gegeneinanderſpielen der Stimmen der Zeit ſelbſt als das Charakteriſtiſche, als das was ſie eigentlich wollte, vorſchwebte; kommt es doch vor Paleſtrina ſo weit, daß man in extremſter Oppoſition gegen die altkirchliche Monotonie in der Liturgie verſchiedene Stücke derſelben, ja nebenbei weltliche Melodieen, zuſammen und durcheinander ſingt, weil eben die Individualität dem monotonen Concentus um keinen Preis mehr ſich fügen will.

§. 825.

Die Harmonie und Polyphonie bewirkt im fünfzehnten Jahrhundert eine Umbildung hauptſächlich der kirchlichen Vocalmuſik; ſie bringt in ſie eine Vielſtimmigkeit, Figurirung und Stimmenverflechtung, durch welche ſie erſt wirklicher Chorgeſang, Muſik einer in ihren einzelnen Gliedern lebendig von dem religiöſen Inhalte bewegten Geſammtheit wird. Die niederländiſchen Meiſter bilden ſie in dieſer Richtung immer weiter aus, das Moment des rein Muſikaliſchen kommt allmälig wieder zur Berechtigung, obwohl erſt

Orlandus Lassus im sechszehnten Jahrhundert diese Kunstform zu der Großartigkeit des Ausdrucks erhebt, der sie fähig ist. Zu derselben Zeit wird die harmonisch polyphone Musik in Italien von Palestrina auf eine Stufe der Ausbildung erhoben, welche zugleich Grundlage eines neuen Styles wird. Der religiöse Ausdruck und die Klarheit werden Hauptgesetz; die Polyphonie wird mit ausdrucksvoller Weichheit des in einander Uebersließens der Stimmen und mit ebenso durchsichtiger Auseinanderhaltung derselben behandelt; das melodische Prinzip der altkirchlichen Musik wird wieder aufgenommen und durch die Harmonie erwärmt und beseelt, zugleich aber durch die lichte Einfachheit dieser Harmonie, durch ruhigen Rhythmus, durch beschränkte Anwendung der Figurirung dem Element des Ausdrucks eine strenge Formschönheit und eine Hoheit und Großheit beigegeben, durch welche das die Grundlage bildende indirect idealistische Prinzip der Klangfülle und Stimmenindividualisirung in erhabenster Plastik wieder zur reinen Idealität verklärt ist.

Die bedeutendsten niederländischen Meister, Dufay, Ockenheim, Josquin de Prés führen in ernster, jedoch noch trockener Weise, zum Theil in Anlehnung an kirchliche oder Volksmelodieen, welche sie mit contrapunctisch geführten, theils unter, theils über der Hauptstimme herlaufenden Nebenstimmen umgeben, die Polyphonie in die Vocalmusik, insbesondere in die kirchliche, ein; am freiesten verfährt hierin Josquin, dessen Charakterisirung durch Luther, daß ihm es die Noten machen müssen, wie er es wolle, die Andern aber, wie die Noten es haben wollen, zugleich zeigt, wie wenig es bis zum sechszehnten Jahrhundert im Ganzen gelungen ist die spröden Kunstformen zu beherrschen, ihnen Leben und Geist einzuhauchen. Mit dem höhern geistigen Aufschwung des letztgenannten Jahrhunderts erreicht die niederländische Schule ihren Höhepunct in den Werken des O. Lassus, welche eine reiche Stimmenfülle mit unverkennbarer Tendenz auf Großartigkeit vereinigen, aber mit dem formalistischen Prinzip nicht in so ausgesprochener Weise zu brechen die Absicht haben, wie dieß in Italien geschieht. Hier, in Rom, tritt der Bruch ein zwischen dem abstracten Formalismus und der Forderung des Ausdrucks, der Klarheit und der Würde für die kirchliche Musik. Palestrina gibt der polyphonen Figuralmusik zurück, was ihr in dieser Beziehung fehlt; er verwendet aber zugleich auch für die einfache melodische Musik des gregorianischen Sprechgesangs die Harmonie in wirksamster, großartigster Weise. Die Melodie erhält an der Harmonie eine tragende Basis und damit festere Haltung und größere Kraft; die Melodie wird in ihrer alten Einfachheit belassen, aber eben auf Grundlage dieser Einfachheit wird sie mit der Harmonie, d. h. sowohl mit bloßen Accorden als mit selbständiger sich bewegenden, antwortenden, ausfüllenden, einzelne Wendungen ausführenden Nebenstimmen dergestalt verschmolzen,

daß das Ganze nur eine sich fortbewegende, ruhig wogende Harmonie wird, eine Musik, welche nicht blos melodisch, sondern harmonisch anspricht, die Seele nicht blos melodischklar, sondern auch harmonischweich ergreift, sie auflöst in die mit den Wendungen der Harmonie entstehenden Stimmungstöne (Ausdrucksschattirungen), wie die Stimmen selbst nichts für sich bedeuten wollen, sondern aus dem Ganzen nur heraustreten, um immer wieder in dasselbe zurückzugehen und zu seinem hellen weichen Klange mitzuwirken; es ist (S. 897) bestimmte Musik, umhaucht und umschwebt von der Musik überhaupt. Zugleich aber ist diese Harmonie eine so lichte, unweichliche, gediegene, von allem Süßen und Pathetischen reine, einfache, durch die antiken Tonarten allerdings sehr bestimmt gefärbte Dreiklangharmonie, daß Alles ebenso sehr klar aus einander tritt, als es zusammenklingt, und Alles ebenso ruhig sich gegen einander bewegt, als es schön in einander fließt; desgleichen ist der Rhythmus auch, wo mehr figurirt wird (von den Stimmen z. B. kleine schnellere Tongänge ausgeführt werden), so ebenmäßig, daß die Haltung des Ganzen, das zu ruhen scheint in der Bewegung, nirgends gestört oder erschüttert wird. Von dramatischer Erregtheit ist keine Spur, auch da nicht, wo mehrere Chöre einander antworten, es ist eine plastische Objectivität über das Ganze hergebreitet, die allerdings einen wärmeren und bestimmtern Ausdruck an einzelnen Puncten nicht ausschließt, aber doch in der Art, daß der gleichbemessene Rhythmus des Ganzen auch hier nur vorübergehend in einfacher Weise belebt wird, das Gleichgewicht, in dem Alles sich bewegt, somit keine Störung erleidet. Die Idealität wird noch besonders verstärkt durch die Einfachheit der Ton- und Ausdrucksmittel; die Menschenstimmen, zu mehrstimmigen Solo's oder Chören vereinigt, sprechen das Ganze aus für sich allein und ohne selbst ein subjectives Ausdrucksvollseinwollen in dasselbe zu legen, die Sache allein soll wirken und der Ausdruck vor Allem darin bestehen, daß nichts sich vordrängendes Subjectives die ideale Stimmung des Ganzen störe und abschwäche.

§. 826.

Während die römische Schule den Styl Palestrina's fortsetzt sowohl nach der Seite der Großartigkeit als nach der des Ausdrucks hin, welcher letztere besonders durch Allegri eine hohe Vollendung erreicht, entwickelt sich in Italien seit dem Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts aus der polyphonen Madrigalmusik die Oper, welcher das Oratorium und eine höhere Ausbildung der Instrumentalmusik für den Zweck der Gesangsbegleitung auf dem Fuße folgt. Die weltliche Musik wirkt auf die kirchliche zurück und befördert das in dieser selbst erwachte Streben nach größerer Bewegtheit, nach freierer Ausbildung des melodischrhythmischen Elements, nach reicherer Figura-

tion, ohne zunächſt den Gehalt und die Strenge des Styls aufzuheben; die religiöſe Muſik Italiens wird ſo dasjenige Gebiet, auf welchem die moderne Muſik, ſo weit ſie nicht dramatiſch iſt, die Ausbildung zu einer die Form bemeiſternden, ſie zum einfach ſchönen Ausdruck des Gefühlsinhalts erhebenden Claſſicität erlangt, wiewohl dieſelbe am Ende des achtzehnten Jahrhunderts bereits in eine der Tiefe ermangelnde Anmuth und Weichheit überzugehen beginnt. Die Oper bildet das Recitativ, mit dem ſie begonnen, zur Arie fort und bringt hiemit ein Hauptelement der dramatiſchen Muſik zu claſſiſcher Entwicklung, aber ſie bewegt ſich in Italien von vorn herein in einſeitig melodiöſer Tendenz, welche ſie hindert, ſich zum wirklich dramatiſchen Kunſtwerk auszubilden, und auch ſie wieder einem Formalismus anheimfallen läßt, dem Formalismus einer die Oper zum bloßen Rahmen für die verſchiedenen Formen der Geſangsmuſik zurichtenden und dieſe ſelbſt in Singkunſt verwandelnden Vorliebe für das Aeußere der Geſangsvirtuoſität.

Die italieniſche Muſik bleibt großartig und gediegen, ſo lange und ſo weit ſie das urſprünglich deutſche Element der Harmonie als Grundlage der Compoſition fortbeſtehen läßt. Die Polyphonie und die Verbindung der Harmonie mit der Melodie war jedoch auch innerhalb des Prinzips directer Idealiſirung, welchem die italieniſche Muſik dieſe ihr von außen zugekommene Kunſtform wieder unterworfen hatte, noch weiterer Ausbildung fähig, und es zeigt ſich daher ſchon in der römiſchen Schule eine über Paleſtrina hinausgehende Entwicklung; die Weichheit der Harmonie, das Gefühlvolle findet in Nanini und im ſiebenzehnten Jahrhundert in Allegri ihre Hauptvertreter, deſſen berühmtes Miſerere die Melodie d. h. das in dieſer ſelbſt, in ihren Wendungen und Hebungen liegende Ausdruckselement ſchon ſelbſtändiger hervortreten läßt, ohne jedoch die Mitwirkung der Harmonie in Paleſtrina's Weiſe irgend an ausdrucksreicher Bedeutſamkeit verlieren zu laſſen. Auf der andern Seite findet auch das Prinzip der ſonſt mehr in Deutſchland ausgebildeten, möglichſt geſteigerten Vollſtimmigkeit in ſeinem Zeitgenoſſen Benevoli ſeine Vertretung innerhalb der römiſchen Schule, wiewohl immer noch mit verhältnißmäßig einfacher Figurirung der Stimmen. Es lag in der Natur der Sache, wie des italieniſchen Geiſtes, daß das melodiſche Element ſich mehr und mehr hervordrängen mußte, das ſchon Paleſtrina ſelbſt dem einſeitig harmoniſchen entgegengeſtellt, dann aber allerdings mit dieſem wieder untrennbar verſchmolzen hatte; eine gewiſſe Gleichförmigkeit obligat wiederkehrender melodiöſer Wendungen, welche ſtehendgewordenen harmoniſchen Combinationen (beſonders am Schluſſe der Sätze und Perioden) dient, ſowie eine entſchiedene Mäßigung der ſelbſtändigen Bewegung der polyphon zuſammenwirkenden Stimmen, iſt der ältern römiſchen Schule noch eigen, weil ſie die Einzelſtimmen noch nicht

individualiſiren, ſondern ſie nur zum Ganzen mitwirken laſſen will; hiebei aber konnte nicht beharrt werden, der italieniſche Charakter verlangte unmittelbar in's Ohr fallende Klarheit des Ganges der Melodie, und dieſem Trieb kann auch die römiſche Schule nicht widerſtehen. Vollkommen aber wird dieſes Prinzip der Stimmenindividualiſirung in's Leben eingeführt erſt in Folge der Erfindung der Oper, die eben aus dem Drange der italieniſchen Natur nach freier, nicht durch die Harmonie gebundener muſikaliſcher Bewegung, nach freiem Ausdruck des Charakters und Verlaufs ſubjectiver Stimmungen, wie ſolche im Drama auftreten, hervorgegangen iſt. Die durch das Madrigal über die kirchliche Sphäre hinaus in weitere Kreiſe gedrungene Vocalkunſtmuſik folgt endlich ſeit dem Schluſſe des ſechszehenten Jahrhunderts dem auf andern Kunſtgebieten ſchon früher durchgebrochenen Streben, die überlieferten ſtereotypen Formen zu verlaſſen und mit vollkommen freier Handhabung der Mittel, mit freier Erfindung einer ſchön charakteriſtiſchen, lediglich dem Weſen des eben vorliegenden Gegenſtandes ſelbſt entnommenen Darſtellung der Kunſtſtoffe ſich zu widmen; angeregt durch die Erinnerung an das antike Drama, beginnt man dramatiſche und zwar zunächſt mythologiſche Stoffe, welche charakteriſtiſche, ſangbare Situationen und Handlungen darbieten, mit Muſik in Scene zu ſetzen. Hiemit iſt der Muſik ein neues Gebiet eröffnet, das Gebiet des beſtimmtern Ausdrucks des Individuellen, des Pathetiſchen und des Rührenden, ſowie der dramatiſchen, die Entwicklung einer Stimmung verfolgenden, in ihr Einzelnes eingehenden Schilderung. Die Opernmuſik iſt ebendeßwegen zunächſt blos Recitation, hie und da wechſelnd mit kleinen, zuſammenfaſſenden, abſchließenden Chören, ſowie verbunden mit einer zur Belebung dienenden, wenn gleich noch ſehr einfachen Inſtrumentenmuſik; aber das neue Prinzip der Individualiſirung der Muſik iſt damit ſeiner noch ſehr unentwickelten Geſtalt ungeachtet ein für allemal aufgeſtellt und verfehlt nicht vorherrſchenden Anklang in Italien zu gewinnen. Das geiſtliche Drama, das Oratorium und Cantate erhält im Verlauf des ſiebenzehenten Jahrhunderts, beſonders durch Cariſſimi eine ſchöne, bewegte Recitation mit melodiſchen Arien und vollern, kunſtreichern Chören vereinigende Ausbildung, durch welche dieſe Kunſtgattung zwiſchen die im Ganzen noch ſehr muſikloſe Oper und die Harmoniefülle der Kirchenmuſik in die Mitte tritt. Seit dieſer Zeit iſt nun ein entſchiedener Einfluß des von Oper und Oratorium vertretenen rhythmiſchmelodiſchen Prinzips auf die kirchliche Muſik vorhanden. In Neapel und Venedig, wo die Oper ihre Hauptſtätte findet, wird, nicht ohne Einflüſſe von Deutſchland her, auch die Kirchenmuſik freier in Melodie, Rhythmus, Harmonie und Charakteriſtik; die Stimmen werden individualiſirt, ſie treten in den polyphoniſchen Werken ſchärfer und geſonderter aus einander, ſie erhalten belebtere rhythmiſche Gliederung, mannigfaltige inſtrumentale Be-

gleitung, die Figurirung verdrängt immer mehr den ebenmäßigen Cantus planus, der gregorianiſche Geſang iſt bald nicht mehr als Grundlage der italieniſchen Kirchenmuſik zu erkennen; die freien Formen der recitativiſchen und arioſen Monodie, des Vocalterzetts u. ſ. w. werden mit Vorliebe ergriffen, die Harmonie und Modulation durch reichere Anwendung der zuſammengeſetztern Accorde und durch Beſeitigung des ausſchließlichen Gebrauchs der Kirchentonarten mannigfaltiger und vielſeitiger; die charakteriſtiſche Geſtaltung der einzelnen Tonſtücke je nach ihrem Inhalt und der ſubjectiveren Auffaſſung des Componiſten verdrängt, namentlich in den ſog. Kirchenconcerten mehr und mehr die typiſche Behandlung, ſo daß die Kirchenmuſik allmälig einen reichen Kreis mannigfaltiger Productionen aus ſich emportreibt, der im ſechszehenten Jahrhundert noch unmöglich geſchienen hatte. Der einſt durch die flandriſchen Meiſter und durch Paleſtrina gegebene Impuls zu gehaltvoller und polyphoniſch tiefer Compoſition wirkt deßungeachtet auch außerhalb der römiſchen Schule fort; religiöſe Compoſitionen der Gabrieli, Lotti, Caldara aus der formenreichen venetianiſchen und der Scarlatti, Aſtorga, Durante, Leo aus der gelehrten neapolitaniſchen Schule athmen immer noch religiöſe Kraft, Innigkeit und Würde, und erſt allmälig machen im Laufe des achtzehenten Jahrhunderts dieſe Eigenſchaften bei einem Marcello und Pergoleſi entſchiedener einer formellern Schönheit, Anmuth und Weichheit Platz, welche mehr dem Oratorium und der Oper als der kirchlichen Muſik angehört. Damit hat die Muſik in Italien ihren Kreislauf vollendet; ſpätere Entwicklungen der italieniſchen Muſik ſtehen weſentlich unter franzöſiſchem und deutſchem Einfluß; die Miſſion Italiens iſt hier wie auf dem Gebiet der Malerei die Ergänzung des antiken plaſtiſchen Prinzips durch das concretere, realiſtiſchere moderngermaniſche Prinzip und die Zurückführung dieſes letztern zur Schönheit der unmittelbar wohlgefälligen Erſcheinung. In Folge dieſer Tendenz war Italien auch die Wiege der Oper geworden, die ja nur da entſtehen konnte, wo der Drang zu freimelodiſcher, einfach ſchöner Muſik lebendig war. Aber hier reicht nun das italieniſche Prinzip nicht vollkommen zu; Italien ſchuf die Oper, ohne ſie ihrem wahren Begriff nach realiſiren zu können. Das trockene, ſteife Recitativ treibt zur *Arie* fort, deren über das Lied weit hinausgehende Beſtimmtheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks nur in Italien *zugleich* mit dem ſchönen Fluß und dem leichten Schwung der Melodie, ohne den ſie eckig und unbeholfen bleibt, ausgebildet werden konnte; die Vereinigung dieſer beiden Elemente hat italieniſche Lebhaftigkeit und italieniſcher Formſinn geleiſtet. Aber je mehr die Geſangsmuſik zu dieſer freien Schönheit ſich entwickelt, deſto mehr wird die ſchöne Form Selbſtzweck, deſto mehr geht die Vocalmuſik über in *Geſangsvirtuoſität*. Nicht als ob blos das Mechaniſche der Technik Gegenſtand des Intereſſes

wäre; sondern die Gesangkunst wird in Italien, losgetrennt von höherem dramatischem und tieferem Gemüthsausdruck, deßwegen für sich Object, weil das in ihr stattfindende vollkommene Heraustreten des Innern in äußere sinnliche Form, d. h. weil das drastisch Pathetische einer-, das anmuthig Weiche andrerseits, das im Gesange als unmittelbarer und vollster Aeußerung innerer Bewegtheit liegt, dem ebenso südlich lebhaften und leicht erregbaren als formbegierigen, klare Anschaulichkeit, treffende Wirkung, packenden Eindruck verlangenden italienischen Geiste als ein Höchstes und Letztes erscheint; der Gesang ist ihm für sich ein lebendiges plastisches Kunstwerk der bewegten Subjectivität, das als solches ihn befriedigt, so daß der Inhalt Nebensache wird. Manches Schöne in Melodie und Ausdruck mag mit den zahllosen in den Schutt der Vergessenheit begrabenen Opern der zwei ersten Jahrhunderte dieses Kunstzweiges bis jetzt verloren gegangen sein; aber die musikalische Dramatik konnte auf diesem Boden nicht gelingen.

§. 827.

In Deutschland geht aus der Musik der niederländischen Schule eine ähnliche Blüthe harmonisch melodischer Kunstmusik hervor, wie in Italien durch Palestrina. Aber zu ihr tritt mit dem Protestantismus die volksthümlichere, neben gleicher religiöser Tiefe kräftigere und lebensvollere Form des Chorals hinzu, welche auch auf jene Kunstmusik einen kräftig belebenden Einfluß ausübt, wie die Musik in Deutschland überhaupt von Anfang an eine mehr auf innigen Gefühlsausdruck als auf Formschönheit gehende Richtung einschlägt. Ebendeßwegen aber entwickelt sich die deutsche Musik langsamer zu einer eigenthümlichen Kunstform; erst im achtzehenten Jahrhundert erreicht sie in Sebastian Bach und Händel ihren erstmaligen Höhepunct. In dem ersten dieser beiden Heroen ist die ganze Strenge und Verwickeltheit harmonischer und polyphoner Kunst mit einer in die Formen derselben in vollster Wärme sich ergießenden Gemüthsinnigkeit und Gefühlslebendigkeit, sowie mit treffender, bis zum Dramatischen fortgehender Charakteristik in einer Art und Weise verbunden, welche das Prinzip des indirecten Idealismus in erhabenster Verwirklichung darstellt, aber das plastische Element der Abrundung, der Durchsichtigkeit, der kunstvollern Disposition des Tonwerks, der einfach großartigen Stylisirung, der klaren entscheidenden musikalischen Wirkung noch nicht ausbildet. Dieses Element tritt, durch italienischen Einfluß bedingt, in Händel auf, aber durch und durch gesättigt mit Ernst des Gefühls, mit Größe des Gedankens und Charakters, mit umfassender, auch das Zarte und Liebliche in anmuthigen, jedoch immer kraftdurchwehten Formen darstellender, die Polyphonie zwar beschränkender, aber die einfachere Harmonie nur um so erhabener verwendender Universalität des Ausdrucks. Während S. Bach seiner Eigenthümlichkeit gemäß die formen-

ſtrenge Kirchenmuſik und die formenreiche Inſtrumentalmuſik zu ſeinen Hauptgebieten nimmt, bildet Händel vor Allem das Oratorium in muſtergültiger Vollendung aus.

Die Muſik iſt wie eine moderne ſo insbeſondere eine weſentlich germaniſche Kunſt, da ſie erſt mit dem germaniſchen Element der Harmonie ſelbſtändige Kunſt und Kunſt vollen Gefühls- und Gemüthsausdrucks wird. Es iſt daher natürlich, daß auch in Deutſchland die flandriſche Polyphonie Vertreter erhält, die ſie, wie Paleſtrina's Zeitgenoſſe Handl, nach der Seite des Ausdrucks fortbilden. Abweichend aber iſt die deutſche Entwicklung von der italieniſchen ſchon darin, daß die Behandlung der polyphonen Muſik ſchon im ſechszehenten Jahrhundert einen lebhafter rhythmiſch bewegten Charakter zeigt; die Kunſtmuſik, ſofern unter ihr vorzugsweiſe Polyphonie verſtanden wird, iſt zwar ein deutſches Geiſtesproduct, aber ihre Zurückführung zu der einfachern Form der Figuralmuſik, wie ſie in Italien ſich vollzieht, kann in Deutſchland ſich nicht auf die Dauer behaupten, die deutſche Muſik ſprengt immer wieder die Feſſeln der abſtracten Form, ſie iſt naturaliſtiſch lebendig, volksthümlich friſch und kräftig; nicht Sprechgeſang, ſondern Melodie, nicht ideale Hoheit, welche die eigentlich muſikaliſche Bewegtheit niederhält und nie recht zum Durchbruch kommen läßt, ſondern der Realismus eines ungebundenen Heraustretens der Empfindung, einer ſich ſelbſt nie genug thuenden, immer zu neuen Figuren und Tonverknüpfungen greifenden, die Combinationen ſtets mehrenden und ſteigernden poetiſcherregten Phantaſie iſt auch in der Muſik das ſpezifiſch Deutſche, zu dem der Naturalismus italieniſcher Componiſten, wie er ſich in der Vollchörigkeit und Stimmenhäufung eines Benevoli und Lotti darſtellt, ſich doch immer nur verhält, wie der Geſtalten- und Farbenreichthum venetianiſcher Malerei zu der realiſtiſchen Fülle und Mannigfaltigkeit der deutſchniederländiſchen, und ebendarum iſt in Deutſchland auch die Entwicklung der Inſtrumentalmuſik, ſobald ſie begonnen hat, gleich von weit größerer Bedeutung als in Italien. Vor Allem aber iſt das volksthümliche religiöſe Lied, der Choral, eine ächt deutſche Kunſtform, wiewohl er zuerſt bei den Huſſiten mit charakteriſtiſcher Bedeutung auftritt; in ihm, der ebendeßwegen auch aus dem Volksliede zu ſchöpfen nicht verſchmäht, iſt das Ernſte und Tiefe des Religiöſen vereinigt mit der ſubjectiven Innigkeit und Gefühlslebendigkeit, die ſich nicht in idealer Feierlichkeit ſelbſt wieder die Schranke hoher Gemeſſenheit anlegt, ſondern in freiem und vollem Herzenserguß ſich äußern will; der Choral erſt iſt vollkommen Gemeindegeſang, Geſang nicht einer idealen Gemeinde, die wieder zwiſchen die reale und den Gegenſtand ihrer Anbetung hineintritt und dieſe Anbetung an ihrer Stelle in objectiv typiſcher, kunſtvoll geregelter Weiſe vollzieht, ſondern

Geſang der realen Gemeinde ſelbſt, Geſang der Individuen, der Herzen, nicht eines beauftragten, ſtellvertretenden Chors, welcher der Gemeinde das, was ſie fühlt und fühlen ſoll, darzuſtellen hat und darum nicht ſelbſt eine Geſammtheit rein unmittelbar von dem geſungenen Inhalte zur Aeußerung getriebener Perſönlichkeiten iſt. Von ſelbſt ergibt es ſich bei dieſer Eigenthümlichkeit der deutſchen Muſik gegenüber der italieniſchen, daß ſie zu einer ihr Weſen vollkommen ausdrückenden claſſiſchen Form, die hier viel ſchwerer zu gewinnen war, nicht ſo bald gelangte; der Choral iſt wohl bereits claſſiſch, aber er repräſentirt nur die Eine Seite, den ſubjectivern Charakter, den hier das Empfindungsleben und der Empfindungsausdruck annimmt; die andere dagegen, die individuelle Lebendigkeit der empfindenden Phantaſie, die in ſolchen einfachern Formen ſich nicht genug thun kann, dieſe konnte erſt allmälig eine ihr ganz entſprechende Aeußerungsweiſe finden, ſie erhielt ihren adäquaten Ausdruck erſt in einer Polyphonie, die weit figurirter und rhythmiſch belebter war als die italieniſche, in einer Polyphonie, die namentlich nicht mehr die gleichförmigere Bewegung des Canons, ſondern die Fuge, die Nachahmung, die Stimmenfigurirung zur Hauptſache machte. Daher iſt erſt S. Bach derjenige Muſiker, der den eigenthümlich deutſchen Styl des indirecten Idealiſmus vollendet darſtellt in der Weiſe, die der §. ausſpricht, freilich aber auch in der dort gleichfalls hervorgehobenen Einſeitigkeit dieſer ganzen Stylrichtung, die ſich namentlich in der bei Bach noch nicht zu künſtleriſcher Rundung erhobenen, zu ſehr figurirten, ſich zu viel windenden und ſchlängelnden, nicht klar zu einfach großem Ausdruck heraustretenden Solomelodie bemerklich macht. Der Raum geſtattet nicht auf das Große wie auf das noch Einſeitige dieſes Heros näher einzugehen, in welchem das Syſtematiſchtechniſche der Compoſition ſeine höchſte Vollendung und die erhabenſte und reichſte Durchdringung einerſeits mit tiefſter Andacht, innigſter Herzensergriffenheit, ſüßeſter Lieblichkeit, andrerſeits (beſonders in Inſtrumentalwerken) mit unerſchöpflicher Gefühlsbelebtheit und Phantaſiefülle, mit geſundeſter Freudigkeit, mit charakteriſtiſcher Formenmannigfaltigkeit, ſelbſt mit dramatiſcher Anſchaulichkeit (in den Paſſionsmuſiken) erhalten hat, aber doch zur Claſſicität plaſtiſcher Kunſt und einfach concentrirter muſikaliſcher Wirkung nicht gekommen iſt, weil die Vertiefung in das Spezielle der Formen und in den ſubjectiven Gefühlsgehalt ihn nicht dazu gelangen läßt. Auch auf Händel kann nur kurz als auf Denjenigen hingewieſen werden, der die deutſche Muſik zu dem Grade von Claſſicität und Wirkung, deſſen ſie damals fähig war, hingeführt hat; das Große an ihm hebt der §. bereits hervor; beizufügen iſt nur, daß auch Händel die Solomelodie noch nicht überall in vollen Fluß und Schwung gebracht hat, obwohl ſie bereits viel weiter als bei Bach entwickelt iſt und ihr bei Händel mehr die Leichtigkeit als die Einfachheit fehlt (von Arien rein italieniſcher Manier hier abge-

ſehen); das zarte Gewebe der Einzelmelodie iſt zu fein und ſchwebend für dieſen maſſiven Styl, der hauptſächlich den Chor großartig ausbildet, ſo ſchön ſie auch oft durch kräftige Charakteriſtik und tiefen Ausdruck in einzelnen Geſängen und Stellen ſich darſtellt.

§. 828.

In *Frankreich* entwickelt ſich ſeit der Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts an der Oper das dramatiſche, ſowie überhaupt das draſtiſche, in Melodie und beſonders im Rhythmus ſcharf zeichnende Element der Muſik; doch muß auch hier dem Eindringen italieniſcher Geſangseinſeitigkeit, das nicht abzuwehren iſt, weil die zu nüchterne, zu antike franzöſiſche Art ein melodiſches Gegengewicht fordert, durch den deutſchen *Gluck* eine Schranke entgegengeſetzt werden. Wie Händel den indirecten Idealiſmus überfüllt werdender Polyphonie zum directen Idealiſmus einfacherer Harmonie und energiſchen Gefühlsausdrucks zurückführt, ſo macht Gluck den dramatiſchen Ausdruck zum Prinzip, ſchneidet die Auswüchſe des Formelweſens in der Geſangmuſik ab, verwendet die Inſtrumentalmuſik zu vollerer und ſchärferer Charakteriſtik, wahrt trotz der Vereinfachung des Geſangs das dramatiſche Pathos, breitet über die Oper durch ſeine Chöre ein ächtdeutſches Element tiefer Gemüthsbewegtheit aus und ſchafft ſo zum erſten Mal eine Oper von bleibender claſſiſcher Vollendung, der jedoch die freiere Bewegtheit ſowohl der Charaktere als der Einzelmelodie, die Wärme und der Schmelz des Ausdrucks, der volle, unumwundene Erguß muſikaliſchen Gefühls und Phantaſiereichthums noch fehlt. Die *ſpätere franzöſiſche Oper* ermäßigt dieſe Nüchternheit, ſie greift zu belebtern, der Melodieentwicklung günſtigern Stoffen, bildet dabei das Draſtiſche und das Pathetiſche immer vollkommener aus, aber ſie entbehrt fortwährend den tiefen und vollen Farbenton deutſcher Muſik, ſie behält dieſer gegenüber etwas Kühles und Aeußerliches; Frankreich geſtaltet, *ſtyliſirt* die Oper, welche erſt Deutſchland mit muſikaliſchem Gehalt wahrhaft zu erfüllen beſtimmt iſt; auch bleibt es außerhalb des Drama's in der höhern Muſik unfruchtbar.

Im Weſen des franzöſiſchen Geiſtes liegt es, daß er dem *rhythmiſchen* Element der Muſik und Allem, was hiemit zuſammenhängt, dem Draſtiſchen u. ſ. w. vorzugsweiſe ſich zuwendet; auch die Volksmelodie entwickelt ſich zwar reich, denn die Faſſung des Lieds in kurzen muſikaliſchen Ausdruck ſagt der Neigung zum ſcharf Charakteriſtiſchen zu, aber ſie entwickelt ſich ebendeßwegen auch nur in dieſer letztern Richtung. Die Oper erhält (wie die Malerei §. 733) in Frankreich ſeit Lulli Styl, dramatiſche Architectonik, bewegte Finale's, Märſche, Tänze, ſcharfe muſikaliſchrhythmiſche Zeichnung der Handlung, der Situationen, der Affecte, freilich aber auch

zu viel Dramatiſches, Ueberladung mit Stoff (große Oper, fünf Acte) und mit Effect. Das Speziellere geſtattet keine nähere Ausführung; daß Gluck dem Inhalt das Uebergewicht gibt über den Formalismus, daß ihm aber das eigentlich Schöpferiſche, der Fluß fehlt trotz ſeiner heroiſchen Claſſicität und trotz ſeiner nicht blos dramatiſch erregten, ſondern auch gefühlstiefen Chöre, daß ebenſo die ſpätere franzöſiſche, ernſte wie komiſche Oper bis zu Boieldieu u. A. herab in der im §. angegebenen Weiſe große ſtyliſtiſche Vorzüge mit Mangel an Wärme vereinigt, iſt anerkannt.

§. 829.

Auf die Periode Gluck's folgt in Deutſchland die Epoche der Entwicklung des freien und des ſchönen Styls durch Haydn und Mozart, mit welcher die Muſik überhaupt zur claſſiſchen Vollendung, zur vollſtändigen Entfaltung ihrer Hauptformen endlich gelangt.

1. Der durch Bach und Händel vollendeten polyphonen und harmoniſchen Compoſition tritt der freie Styl in reicher melodiſcher Entfaltung gegenüber und ſetzt das ſtreng formale Element zu einem untergeordneten Moment des Ausdrucks herab. Der indirecte Idealiſmus des deutſchen Geiſtes erſcheint jetzt in ungebundener Geſtalt, er ſprengt die Feſſeln, die einſt ſein Tiefſinn ſich ſelbſt geſchaffen, und tritt in jugendlicher Friſche, durch einfache Formen der muſikaliſchen Gliederung Freiheit und Klarheit zumal gewinnend, zu der ganzen ächt maleriſchen Mannigfaltigkeit der Production heraus, deren er fähig iſt; das goldene Zeitalter, der Frühling der Tonkunſt beginnt, die Inſtrumentalmuſik Haydn's eröffnet ihrem Fluſſe freie Bahn, auch die Vocalmuſik lernt durch ihn die Sprache der einfachen Gefühle des Herzens, die Muſik kommt in ihm endlich zum klaren Bewußtſein, daß ſie nicht Syſtem, Wiſſenſchaft, ſondern freie Bewegung, Lyrik iſt, ſie wird wieder Gefühl und bleibt es, da in Deutſchland der neuitalieniſche Geſangsformalismus keinen nationalen Boden findet. Aber die deutſche Muſik iſt doch bereits zu tief und zu vielſeitig entwickelt und in zu ſtarke Wechſelbeziehung mit Italien und Frankreich getreten, als daß dieſe Epoche der frei werdenden Empfindung und Phantaſie nicht noch eine zweite höhere Blüthe deutſcher Kunſt treiben ſollte; in Mozart faßt ſich der Genius der zum freien Selbſtbewußtſein gelangten Muſik zur Erſcheinung in voller Schönheit zuſammen; deutſcher Ernſt, der die Form zu achten und die Formen in ihrer eigenthümlichen Bedeutung für den muſikaliſchen Ausdruck anzuerkennen weiß, deutſche Wärme des Fühlens, welche in die Form ganz und voll ſich hineinlegt, nichts Kühles und Froſtiges duldet, Melodie und Harmonie innerlichſt beſeelt und ſie in vollem, reichem Fluß und Schmelz

ausſtrömen läßt, ſchöpferiſche Phantaſie, welche alle Arten des Stimmungsausdrucks in vielſeitigſter Objectivität reproducirt, in jugendlicher Kraft und Fülle Alles friſch anfaßt und das Tonmaterial in lebendig pulſirende und ſchwingende Bewegung verſetzt im reinſten Gegenſatz zu der beſonders in die Oper eingedrungenen formaliſtiſchen Steifigkeit, italieniſch plaſtiſcher Sinn, welcher die Kraft mäßigt und ſie dadurch am rechten Orte um ſo erhabener herantreten läßt, welcher die ſprudelnde Raſchheit genialer Bewegtheit in ſchönſtem Maaß und Gleichgewichte hält und allmälig den Meiſter von dem Styl der erſten Periode, in welchem dieſe Bewegtheit culminirt, zum maaßvoll, charakteriſtiſch ſchönen Styl der zweiten, von dieſem zum idealſchönen Styl der dritten Periode verklärend hinanführt, italieniſche Anmuth und Weichheit, franzöſiſche Schärfe, Dramatik, Kunſt zu treffen vereinigen ſich, um nun auch die freie deutſche Muſik zu einer ihrer Eigenthümlichkeit und Univerſalität vollkommen entſprechenden claſſiſchen Form zu erheben; die freie Schönheit iſt für die Muſik überhaupt gewonnen, die beiden Stylprincipien zu lebendigſter und wirkungsvollſter Einheit verſchmolzen, unter den einzelnen Zweigen beſonders die Oper zu muſtergültiger Geſtalt und zugleich zu einer ſchönen Mannigfaltigkeit verſchiedener Gattungen ausgebildet.

2. Der §. hebt die Wendung ſcharf hervor, welche die Muſik wie der deutſche Geiſt überhaupt im vorigen Jahrhundert, in der Epoche der frei werdenden, ebendamit auch zur Genialität ſich erhebenden Subjectivität nimmt; namentlich Mozart iſt nur zu begreifen aus dieſer Erhebung des Geiſtes zur Freiheit und zur vollen Bewegung in ihr, auf deren Höhe er im Figaro angelangt iſt, wie andrerſeits ſpäter wieder eine komiſche Oper (Cosi fan tutte) mit ihrer ſchon an die Zauberflöte mahnenden harmoniſch-melodiſchen Weichheit und zartern Gefühlsbewegtheit den Uebergang zu dieſer und damit den Uebergang von der mittlern Periode (Don Juan) zur dritten, zum idealſchönen Styl bezeichnet. In der Inſtrumentalmuſik iſt Mozart am größten in der Symphonie, die von der Haydn'ſchen gerade ſo weit abſteht, wie das Dramatiſche vom Gemüthlichen; ſie iſt zwar nicht dramatiſch im Sinn von §. 816, 1. ſie gehört zur höhern lyriſchen Gattung (ebd.), aber ihre Lyrik hat eine weſentlich dramatiſch bewegte und dramatiſch contraſtirende Tendenz; bei Haydn iſt die Muſik, die Form, bei Mozart auch der Genius, die Subjectivität frei geworden und legt die ganze Erregtheit und Kraft ihres Selbſtgefühls, ihres reich und ſtark bewegten Lebens und Empfindens in ihre Inſtrumentalwerke nieder. Das Quartett glückt weniger; es wird Haydn gegenüber auch mehr erwärmt und innerlich belebt, aber dieſe Erwärmung gelingt nur ausnahmsweiſe in einer dem Charakter dieſes Zweiges wirklich entſprechenden Form; auch in der Claviermuſik geht Mozart über die in ihrer Einfachheit Treffendes leiſtende Art Haydn's

hinaus und ſucht eine vollere Entfaltung, ohne ſie ſchon recht zu finden; ſein Genius entwickelt ſich vollkommen doch nur an ſchon vorliegenden feſten Formen, wie die Oper und die dem Componiſten klarer als Quartett und Clavier eine beſtimmte Aufgabe vorzeichnende Orcheſtermuſik. Haydn hat daher vor Mozart vielfach eine einfache und doch farbenreichere, charakteriſtiſchere Inſtrumentalcompoſition voraus, er iſt ächt maleriſch, Mozart dramatiſch plaſtiſch, ohne dieſen Typus ſchon überall befriedigend durchführen zu können, wozu ihm auch die Zeit nicht gegeben war. So viel, um beiden Männern gerecht zu ſein; weiteres ließe ſich nur unter Berückſichtigung der einzelnen Hauptwerke und Hauptperioden der beiden Meiſter näher erörtern; auch Männer, welche vor und neben Haydn die Epoche des freien Styls eröffnen und neben ihm und Mozart wirken, E. Bach, ſpäter der Komiker Dittersdorf u. ſ. w., können nicht ſpeziell beſprochen werden.

§. 830.

Die Epoche des freien Styls iſt mit Haydn und Mozart nicht abgeſchloſſen, ſondern erſt angefangen, es bleibt ihm neben jenen noch ein weites Gebiet übrig in der Gefühls- wie in der dramatiſchen Muſik, dieſes Gebiet wird jetzt ergriffen von den verſchiedenſten Seiten her, und zwar einerſeits unter dem vorbildlichen Einfluß Mozart'ſcher Fülle und Idealität, andrerſeits mit der in der Natur des Entwicklungsganges ſelbſt liegenden Tendenz auf concretere Stoffe, mannigfaltigere und individuellere Stylgeſtaltung, charakteriſtiſchere Tonmalerei, vielſeitigern und ſtärkern Ausdruck und Effect, als der ſchöne Styl geſtattete; kurz der indirecte Idealismus tritt aus demjenigen Bunde mit dem directen wieder heraus, den er in Mozart geſchloſſen, er wird wieder das überwiegende Element. Ein zweiter Genius des freien Geiſtes tritt zunächſt in Beethoven auf, der die Form nun ganz dem Inhalte und zwar einem ſubjectiven Inhalte dienſtbar macht; die Muſik wird Darſtellung der Subjectivität, des in ſich vertiefſten, auf ſich und ſeine Beziehung zur objectiven Welt reflectirenden, die Anziehung wie die Abſtoßung des Subjects durch die Objectivität gleich ſtark bis in's Innerſte hinein und nach allen Seiten hin fühlenden, in Allem ſeiner ſelbſt kräftig bewußten und mit gleicher Kraft und phantaſievollſter Reflexion über die Tonmittel gebietenden, ſie zur Herausſtellung des mächtigen Gefühlsinhalts, von dem es erfüllt iſt, ächt deutſch in ſtets neuer, ſich ſelbſt nie genügender Weiſe verwendenden Ichs.

Gleich ſtarkes und nach allen Seiten, um die es ſich in dieſem Gebiete handeln kann, ſich erſtreckendes innerlichſtes Fühlen ſowohl der Anziehung als der Abſtoßung zwiſchen Subject und Object iſt das Charakteriſtiſche des Beethoven'ſchen Genius. Es iſt das volle Herz in ihm, das der Wirk-

lichkeit freudig, kräftig, mit feuriger Liebe, mit Begeisterung für alles Große und Schöne in ihr entgegenschlägt und bald diese Stimmungen, bald auch die Wirklichkeit selbst, welche sie hervorgerufen, in Tönen ausspricht, schildert, malt und feiert (z. B. Pastoral-, A dur-, heroische Symphonie); dasselbe Herz hat aber auch die Collision zwischen Subject und Object schmerzlich empfunden und spricht daher auch die Entzweiung des Ichs mit Welt und Schicksal, jedoch immer mit subjectiver Entschiedenheit und Kraft, aus, obwohl es schließlich zur Versöhnung, zum Triumph über die Wehmuth, zum reichsten Humor, zur herzensfreudigen Feier des Bruderbundes mit der Menschheit, zur dankbaren, alle Mittel aufbietenden, solennsten Verherrlichung der höhern, die große Weltharmonie aufrecht erhaltenden, durch sie auch den Einzelnen beglückenden Ordnung der Dinge sich immer wieder emporhebt. Dieser an sich großartig mächtige und vielseitige, ebenso subjectiv in tiefstem Ernst und lebendigster Ergriffenheit empfundene Gefühlsinhalt setzt die musikalische Phantasie in eine gleich großartige und schwungvolle Bewegung, vollere und tiefere Harmonieen treten hervor, Tonkräfte und Klangfarben ungekannter Art werden lebendig, die Formen wachsen in die Weite und Breite, Orchester und Clavier werden zu Organen für den vollen Wiederhall des erregten, in seine Stimmungen sich immer tiefer hineinarbeitenden, überall unendlich groß fühlenden Gemüthes erhoben, die ganze Fülle von Tonbewegungen und Toncombinationen, deren die Musik fähig ist, scheint offenbar werden zu wollen. Auch des Klaren, Plastischen, einfach Charakteristischen, Anmuthigen ist der an Haydn und Mozart herangebildete Genius Herr und weiß es anzuwenden, es bewahrt ihn davor, die Grenzen der musikalischen Darstellung und die Gesetze der Deutlichkeit sowie der Anschaulichkeit des Fortgangs öfter zu überschreiten, die Classicität geht nicht verloren. Aber als beherrschendes Gesetz wird sie allerdings nicht festgehalten, der Inhalt ist für die Formen oft zu reich oder zu tief oder zu verwickelt, die Formen werden nicht blos gestreckt, sondern auch gesprengt (wie in der letzten Symphonie), die Musik ist an der äußersten Grenze angekommen, der subjectiven Genialität Eingang in sie verstattet, obwohl diese hier eine durchaus gehaltvolle und daher insbesondere zur Darstellung ethischer Empfindungen in ihrer ganzen heiligen Tiefe und Innigkeit berufene, den Menschen und den Künstler in sonst nie gesehener Gleichheit der Achtungs- und Sympathiewürdigkeit darstellende Subjectivität bleibt.

§. 831.

Die übrige nachmozartische Entwicklung tritt nicht in so ausgesprochener Weise auf die Seite des indirecten Idealismus, wie die beethoven'sche Musik. Die italienische Oper, nachdem sie in Cimarosa Mozart einen in der Komik

nahezu ebenbürtigen Zeitgenossen zur Seite gestellt, erhebt sich in Cherubini und Spontini, an Gluck anknüpfend, zu tieferem Ausdruck, zu heroischer Kraft, zu energischer und glänzender Totalwirkung; Rossini bereichert das italienisch melodische Element mit den Tonmitteln der deutschen Musik, zieht aber die Oper zur Einseitigkeit des Melodiereizes, der Gesangsanmuth und Gesangsvirtuosität, des äußern Effects wieder herab. Eine höhere Richtung nimmt die Musik bei den deutschen Romantikern; am kräftigsten und geistreichsten gestaltet sich diese Romantik bei Schubert, weicher, aber ausdrucksvoll, gefühl-, formen- und farbenreich, poetisch, obwohl auch zu viel schimmernd und glänzend, bei Weber. Eine überaus regsame Production in allen Zweigen des freien Styls bereichert auch neben jenen Hauptrichtungen die Musik mit Werken, die mehr oder weniger Einen Zug mit diesen und unter einander gemein haben, die Modernität, d. h. die mit Stoff und Form absolut frei waltende Subjectivität; eine Ausnahme hievon tritt da ein, wo das ältere lyrisch melodische Element theils, wie bei Spohr, zum Subjectiv-elegischen sich fortbildet, theils die Liedcomposition aus sich hervortreibt, indem in dieser freien Gattung das neunzehnte Jahrhundert eine hohe Stufe der Vollendung erreicht.

Die Gefahr der modernen Musik ist dieß, daß sie eine absolut freie ist; sie ist durch keine Typen mehr gebunden; die Naivität Haydn'scher Gemüthlichkeit, die Mozart'sche Objectivität künstlerischen Schaffens, die in natürlichem Drange und mit der wonnigen Freude steten Gelingens die gegebenen Formen mit einem Inhalte füllt, welcher erwärmen, Wirkung thun, zeigen soll, was die Musik vermag, die Objectivität, in der selbst Beethoven ist, weil in ihm der Mensch den Musiker zur Aeußerung treibt, dieß Alles ist mit dem freien Standpunct des modernen Bewußtseins überwunden, die Musik ist mehr Phantasie- als Empfindungsthätigkeit, daher in ihr das Ursprüngliche und Urkräftige des unmittelbaren Hervorquellens aus Gefühl, Gemüth und Charakter zurückweicht, am wenigsten bei Schubert, dessen Romantik z. B. in der Symphonie durch poetische Gedanken- und Farbenfülle anspricht und ihrer blumenreichen Mannigfaltigkeit ungeachtet das entschiedene Gepräge eines kräftig in die Tonwelt hineingreifenden, ächt musikalischen Charakters an sich trägt; überhaupt ist gerade die Romantik diejenige Form der Modernität, die trotz ihrer über dem Inhalte stehenden Subjectivität doch eine Ausfüllung des Lebens mit Poesie und poetischem Klange wirklich sucht und so aus der Unmittelbarkeit nicht ganz heraus ist, — daher die hohe Bedeutung, welche außer Werken von Marschner, Schumann namentlich die Weber'sche Oper durch ihre Poesie des Tones und ihre Verwendung der musikalischen Mittel zu weich und hell wiederklingendem Gefühlsausdruck stets behaupten wird trotz der im §. hervorge-

hobenen, auch der romantiſchen Poeſie nur mit wenigen großen Ausnahmen anhängenden Mängel. Die Modernität iſt an ſich nicht zu verwerfen, ſie iſt eine Form der Muſik, welche deren Entwicklungsgang mit ſich bringt, ſie findet ſich auch bei Beethoven in Werken, in welchen der Gefühlsinhalt ſich weniger hervordrängt, ſie hat ihre Berechtigung in der ſtoffbeherrſchenden, ſelbſtbewußt auftretenden Freiheit des muſikaliſchen Gedankens, Ausdrucks, und Effects; aber daß hier die Gefahr des Effectmachens, des Brillanten, des Inhaltsloſen u. ſ. w. nahe liegt, und daß dieſe Modernität nur ein Durchgangspunct iſt, daß ſie eine Sättigung mit concreterem Gefühlsinhalt fordert, iſt klar, da die Muſik Kunſt der empfindenden Phantaſie iſt. Ebendarum kann ſie auch nicht das ganze Gebiet der Muſik beherrſchen; es bleibt neben dem abſolut Modernen die Sphäre einfach melodiſcher Lyrik namentlich durch die ſchön erblühende Liedcompoſition vertreten, in welcher nicht blos durch Opern-, ſondern durch eine zahlreiche Reihe von Geſangscomponiſten auch in dieſer Epoche noch eine reiche Fülle ächter und ächtdeutſcher Muſik zu Tage gefördert wird; die Blüthe der claſſiſchen deutſchen Poeſie wirkt auch auf die Muſik anregend und ruft die ſchönen Tondichtungen eines Reichardt, Zelter, Schubert u. ſ. w. hervor, das Volkslied wird beſonders durch Silcher wieder erweckt und die Gattung des volksthümlichen Kunſtliedes von ihm mit ſchönen Productionen leichtanmuthiger wie ernſterer und tieferer Art bereichert, und auch der ſeit Nägeli aufblühende Männergeſang zeigt, daß die moderne Kunſtmuſik, obwohl ſie auch in dieſen eindringt, für ſich allein dem Bewußtſein der Zeit nicht genügt.

§. 832.

Während die Muſik bei Meyerbeer in der Oper den Gipfel der Modernität erreicht, erlebt ſie in Mendelsſohn eine Nachblüthe, in welcher ſie ſich der einſeitigen Modernität zu begeben, ſich mit reinem Gefühlsausdruck und tiefem Gehalt wieder zu erfüllen, durch ſtrengere Formen feſtere Haltung und objectivere Gedankenentwicklung neu zu gewinnen ſtrebt. Ein Gefühl, daß die Muſik der Gegenwart in die gefährliche Bahn eines mit den Tonmitteln willkürlich waltenden hohlen Subjectivismus gerathen ſei, macht ſich deſſungeachtet in immer beſtimmterer Weiſe geltend und drängt Wagner zu dem Verſuche, eine dramatiſche Muſik zu begründen, welche ſich der Poeſie als bloßes Mittel zum Ausdruck ihres Inhaltes unterordnen, ſomit auf ſelbſtändige Entwicklung der muſikaliſchen Kunſtformen verzichten ſoll. Daß die Muſik eine derartige Rückkehr zum antiken Standpunct vollziehen und damit den Kreislauf ihrer Entwicklung beendigen werde, iſt nicht anzunehmen, ein Fortſchritt der Oper aber allerdings nur von neuen, der empfindenden Phantaſie ſich darbietenden objectiven gehaltvollen Stoffen zu erwarten.

So reich und erhebend der Entwicklungsgang der Musik bis zur ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts ist, so unbefriedigend, ja beunruhigend ist der Blick auf ihre letzte, jetzige Periode, die Kunst der Subjectivität scheint eben durch diesen ihren subjectiven Charakter ihrer Selbstauflösung entgegengetrieben zu werden. Meyerbeer bezeichnet zwar in der Oper einen Fortschritt, indem er durch umfassenden und energischen Gebrauch der dramatischen Mittel an die Stelle romantischer Weichheit und italienischer Anmuth einen kräftigern Ausdruck, eine schärfere Charakteristik des Einzelnen setzt, aber die plastische Klarheit und Schönheit der Musik kann neben der theatralischen Breite und Ueberfülle der großen Oper nicht bestehen, und an den Stoffen zeigt es sich, daß die musikalische Dichtung des Charakters, die Musik des tiefern Gehalts verlustig gegangen, daß sie eine subjective Technik geworden ist, welche nicht mehr durch empfindende Phantasie zu einem für die Musik spezifisch geeigneten Inhalte hingetrieben, sondern durch einseitige Rücksicht auf die dramatische Wirkung zur Wahl ihrer Süjet's bestimmt wird. Daß es so nicht fortgehen kann, oder auch, daß so in's Unendliche fortgemacht werden könnte, ohne daß damit für die Musik etwas Höheres wiedergewonnen wäre, dieses Gefühl haben vor Allem die Meyerbeer'schen Opern hervorgerufen, da sie trotz der eminenten Befähigung des Componisten zum Musikdrama der musikalischen Empfindung theils zu viel, theils zu wenig bieten, zu viel durch die Stoffmasse und den äußern Glanz und Effect piquanter Situationen, zu wenig durch den Mangel des poetischen Hauchs der Idealität und der Gefühlswärme, der das Kunstwerk durchwehen soll, sowie durch das Gemachte, Geschraubte, das aus der Textdichtung so vielfach heraustritt. Anders hat für die Musik Mendelssohn gewirkt; bei ihm ist vor Allem edler Geschmack, in ihm tritt die Phantasie auf als gebildet empfindende Phantasie, es ist wieder Form und Gehalt, es ist das Streben des wahrhaft gebildeten Geistes da nach Beidem, die Musik bekommt ideale Klarheit, Gedanken, Gefühl, gediegene Composition, die freie Subjectivität versenkt sich in die objectiven Formen, damit die Musik wieder Kunst werde, die scharfe Spitze der Modernität biegt sich um und erweicht sich, die Tonkunst wird wieder Selbstzweck, der Geist lebt und webt in ihr, taucht in ihre Fülle unter, um Schätze zu heben, welche ältere verwandte Meister noch zurückgelassen; eine neue Blüthe reiner, warmer und dabei fein poetischer Musik scheint mitten in einem durch Reflexion zerklüfteten, großartiger Production unfähigen Zeitalter zu entstehen, und auch an kräftiger Charakteristik, an gesundfroher Frische fehlt es den hervorstechenden unter den Compositionen des Meisters nicht. Allein die Erscheinung bleibt vereinzelt, und auch die andere Seite der gebildet empfindenden Phantasie macht sich bemerklich, der Mangel an durchgreifender Kraft, an einfacher Männlichkeit und ebendamit auch an der

vollen Lebenswärme, an Natur, die sich gibt, es ist zu viel Kunstmusik, es sind schöne Bilder, welche die Persönlichkeit ihres Urhebers wohl überall abspiegeln, in welchen aber doch nicht ein ausgeprägter Charakter mit der Wucht oder mit der Lebendigkeit unmittelbarer Empfindung activ, durchschlagend auftritt, es ist mehr gebildete Reproduction als geniale Production; das Modernitätsprinzip bleibt eben damit, daß der Componist diese zurückhaltende Stellung des gebildeten Künstlers einnimmt, doch wieder stehen, und die Vorliebe für das Weiche und Romantische, das allerdings mit schöner neuer Erfindung behandelt wird, zeigt, daß ein substantiellerer Gehalt auch hier jenem Modernitätsprinzip nicht gegenübergetreten ist. Wirklich befreit wird also auch hier die Musik nicht von dem Extrem der Subjectivität, auf das sie durch die ganze Entwicklung hinausgedrängt ist, und die Frage, was werden soll, wird nur immer schwieriger, da die verständige Reflexion mehr und mehr allgemeiner Zeitcharakter wird und auf die Naivität des musikalischen, namentlich melodischen Schaffens immer zersetzender einwirkt. Hieraus geht endlich in einfacher Consequenz die schon in Früherem mehrfach besprochene Richtung Wagner's hervor. Die Musik soll Mittel des Ausdrucks werden, statt sich selbständig hinstellen zu wollen und durch diese Selbständigkeit Halt und Gehalt zu verlieren; in diesem Postulat ist das Wahre enthalten, daß die Musik wieder objectiven Inhalt bekommen soll, und es ist mit ihm doch zugleich die Reflexion an die Stelle der nun einmal selbst bei Mendelssohn nicht mehr schöpferisch wirkenden Phantasie gesetzt; die Modernität bekennt, daß sie inhaltslos war und Inhalt suchen muß, und sie schwingt sich zugleich nun erst zur ganzen Absolutheit empor, sie beseitigt die Formen, durch welche die Musik selbständige Kunst wird, sie nimmt der Musik ihre durch diese Formen bedingte Ausbreitung zu eigener Gestaltung und damit ihr Phantasieelement, der künstlerische Verstand wird von seiner Gebundenheit an die Phantasie frei gemacht, der musikalische Satz in eine Erfindung gefühlvoll vorgetragener Rede, in eine Melodisirung und Rhythmisirung des Sprechens umgewandelt, bei welcher der Componist volle Freiheit hat; denn diese Art von Composition, weil sie nicht mehr auf die Ausgestaltung einer bestimmten Form, z. B. einer ein Ganzes von Worten und Sätzen umspannenden Melodie ausgeht, hat so sehr nur mit dem Einzelnsten, bei welchem alle Möglichkeit einer objectiven Bestimmung für die rechte und beste Art des Ausdrucks ausgeht, so sehr nur mit einer Masse vereinzelter, zu keinem Ganzen zusammenrückender melodiöser Wendungen, Hebungen, Accente u. s. f. zu thun, daß nun über die Composition nicht mehr die Musik, sondern der Musiker entscheidet und auch wenn die Entscheidung erfolgt ist, das Ganze ein rein subjectives Werk bleibt, da mit dem Wegfallen der bestimmten musikalischen Formen Alles zufällig geworden ist. Es ist zu wünschen, daß aus dieser Richtung, welche es mit der Musik

doch ernſt nimmt und durch die Verlegung einer ausdrucksreichern Färbung in die begleitende Inſtrumentalmuſik Dasjenige, was ſie der Melodie nimmt, auf anderer Seite ſelbſt wieder erſetzen zu müſſen zugibt, ein muſikbegleitetes lyriſches Drama, eine Mittelgattung zwiſchen Oper und Schauſpiel (§. 802), die aber doch mehr Melodieentfaltung haben müßte, dem Oratorium verwandt, ſich entwickle; für die Oper aber, wie für die nicht blos begleitende Muſik überhaupt, iſt zu hoffen, daß ihr mit neuen Stoffen, welche neue Entwicklungen bringen werden, auch wieder eine Aera der Productivität bevorſtehe, in welcher ein großartiger Inhalt, wie ihn bisher vorzugsweiſe die franzöſiſche Oper in ihrer Weiſe hatte, auch auf deutſchem Boden in wahrhaft muſikaliſcher, die beiden Stylprinzipien mit Kraft, Fülle und Klarheit unter ſich neu verſchmelzender Geſtaltung erſcheinen wird.

Anhang.

Die Tanzkunst.

§. 833.

1. Mit der Gymnastik als einer lebendigen Sculptur (vergl. §. 647, 2.) verbindet sich die Musik, indem sie den Rhythmus des Tons und das in ihm sich entfaltende Gefühl in der Bewegung der menschlichen Gestalt verkörpert; die also in das Sichtbare übergetragene Musik oder musikalisch belebte, rhythmische Plastik ist die Tanzkunst oder Orchestik. Sie steht der selbständigen Schönheit näher, als die Gymnastik, denn sie ist mehr zur reinen Darstellung, mehr zur Entwicklung der Schönheit bestimmt und ungleich reicher im Ausdruck. Dieser erweitert sich wesentlich, indem aus der orchestischen Gesammtbewegung nicht blos der künstlichere und ausdrucksvollere Tanz Einzelner, sondern bestimmter die musikalisch geregelte Mimik, die Pantomime, heraustritt, und eine Hand-
2. lung darstellt. In der Geschichte der Orchestik macht sich der Gegensatz der Style durch eine mehr darstellende, objective und eine mehr auf geselligen Genuß und engeren, subjectiven Ausdruck beschränkte Form des Tanzes geltend.

1. Die Tanzkunst drückt das ästhetische Bewegungsleben des Tons zunächst in der horizontalen Richtung des Raumes aus, die Musik wird zu einer projicirten Figuration der Linie. Hierin hängt sie mit den gymnastischen Massenbewegungen, den Evolutionen zusammen, die bereits musikalische Begleitung fordern und so in die Orchestik herübergehen (vergl. Anm. 2. zu §. 647). Die neuere Gymnastik verbindet gern mit ihren Uebungen Attitüden des Einzelnen, die zwar auf Ausbildung der Kraft und Gewandtheit berechnet sind, aber doch zugleich ein ästhetisches dramatisches Bild ergeben; dieß weist bestimmter auf die Tanzkunst hinüber; einen wirklichen Uebergang in diese nahm die griechische Gymnastik durch eine Verbindung mit rhythmisch gemessenem Scheinkampfe, durch den Schwerttanz, der bei so vielen Völkern vorkommt und wohl eine der ursprünglichsten Formen des Tanzes ist. Der andere Hauptpunct des Uebergangs ist das Spiel (Ballspiel u. dgl.), das gemessene Ordnungen mit Begleitung von Gesang und

Muſik ganz naturgemäß annimmt. — Die Figuration der horizontalen Linie iſt nur die eine, abſtracte Seite des Tanzes, die poſitive, concrete die Bewegung, wie ſie ſich während der Ortsveränderung und eben in deren verſchiedener Qualität über die ganze Geſtalt nach allen Richtungen verbreitet. Die phyſiologiſche Wirkung, vermöge welcher die Muſik in die Nerven, die Glieder und ſo in unwillkührliche Bewegung übergeht, wird zum Gegenſtande der Kunſtthätigkeit und die Bewegung ſo zu einer gemeſſenen und geordneten Ausſtrahlung des idealen Gefühlspuncts der Seelen-Erregung in das Sichtbare, in den Raum. Hier iſt nun eine doppelte Seite zu unterſcheiden: die Schönheit der Bewegungen ohne beſtimmtere Beziehung auf einen Inhalt, der zum Ausdruck kommen ſoll; wie ja in der Muſik ſelbſt, auch abgeſehen davon, daß das Innerliche, was ſie ausdrückt, in gewiſſem Sinn immer unbeſtimmt bleibt, ein formellerer Genuß des Schwebens und Wiegens in den Wellen der Töne von der gleichzeitigen tieferen Bewegung der Seele zu unterſcheiden iſt. Neben dem Spiele der Füße, des Rumpfes iſt das der Arme und Hände (die im modernen Ballet-Tanz ſo elend unthätig ſind), das Neigen und Beugen des Kopfes weſentlich: „ſie rührt ſich, die Cymbeln zum Tanze zu ſchlagen, ſie weiß ſich ſo lieblich im Kreiſe zu tragen, ſie neigt ſich und biegt ſich und reicht ihm den Strauß“. Die plaſtiſche Schönheit der menſchlichen Geſtalt wird zu lebendiger Muſik, die Muſik wird plaſtiſche Schönheit. Die Anmuth, die Welle des Runden und Weichen als Ausdruck der fließenden, rinnenden Natur des Tons iſt ſo ſehr Grundbeſtimmung, daß ſie auch die Gegenſätze des Schönen, wie ſie in jeder leidenſchaftlich ſtarken, in der männlichen Bewegung gegenüber der weiblichen, und im Groteſk-Tanz hervortreten, beherrſchen und mildern muß. Zu der Bewegung des übrigen Körpers kommt nun als beſtimmterer Seelen-Ausdruck noch weſentlich die Mitwirkung der Geſichtszüge. Dieß Moment führt uns dann unmittelbar zu der nähern Aufgabe der Tanzkunſt: nämlich den ſpezifiſchen Inhalt, die qualitative Stimmung der Muſik in der Aufeinanderfolge der Bewegungen auszudrücken. Wie beſchaffen ſolcher Inhalt ſei, läßt ſich nicht näher beſtimmen, ehe man auf den großen Unterſchied des antiken und des modernen Tanzes eingeht; was aber das Verhältniß zu der Muſik betrifft, ſo iſt klar, daß der Tanz weniger und daß er mehr ſagt, als ſie. Weniger: denn in der Darſtellung für das Auge durch die Bewegung geht verloren jene Unendlichkeit in der Muſik, die in irgend ein Gefühl die ganze Gefühlswelt legt und ebendaher durch kein anderes Ausdrucksmittel zu erſchöpfen iſt; mehr, denn das Unbeſtimmte wird beſtimmt, wie denn z. B. trauriger, ängſtlicher, banger, heftiger, beſchleunigter, heiterer Ton als traurende, fürchtende, zürnende, verſöhnte und glückliche Liebe zur Erſcheinung kommt. Es treten nun aber hier verſchiedene Stufen der Beſtimmtheit des Ausdrucks ein,

welche ſich an ein weſentliches Unterſcheidungsmoment im Tanze knüpfen, nämlich an das Auseinandertreten des Allgemeinen und Beſondern. Aus der Bewegung größerer Maſſen treten Mehrere, tritt ein Paar, tritt endlich eine einzelne Perſon hervor und ſtellt das Gefühl, das die Muſik andeutet, beſtimmter dar, zunächſt durch reinen Tanz, der nur ſubjectiv bewegter, mannigfaltiger, kunſtreicher iſt, als der Maſſentanz, welcher ſtets mehr bloße Evolution bleibt, wobei aber ja nicht an die Kunſtſtücke des modernen Ballets zu denken iſt. Von da nun geſchieht ein weiterer Schritt: die Tänzer und Tänzerinnen, die aus der orcheſtiſchen Geſammtbewegung heraustreten, gehen in die Pantomime über und ſtellen durch ſie nun deutlicher und ausgeprägter, als der reine Tanz es kann, eine Handlung dar. Hier iſt zunächſt wohl zu unterſcheiden: es iſt nicht die Rede von der freieren Pantomime ohne Muſik, wie ſie in den Harlekinaden der Italiener auftritt, auch nicht von der muſikaliſch begleiteten des modernen Ballets; die erſtere führt hinüber zur eigentlichen Mimik, iſt eine Lostrennung der Action von der Declamation, und auch die zweite ſteht dem eigentlichen Tanze, obwohl mit ihm äußerlich verbunden, bereits zu fern. Es gibt eine Darſtellung von Handlung durch bloße Gebärden, in welcher das Spiel derſelben einer gemeſſenen Reglung durch die Muſik unterliegt, ſo daß zwar einige Freiheit, vor Allem die Intenſität des Ausdrucks dem Tänzer überlaſſen iſt, aber doch die Hauptſtellungen, Bewegungen, Ortsveränderungen vorgeſchrieben, feſt formulirt ſind. Ein Bild kann man ſich machen an den Formen der katholiſchen Meſſe, welche der Reſt eines urſprünglichen liturgiſch dramatiſchen Tanzes iſt; hier wurde das Begräbniß, die Aufſuchung des Leichnams durch die Frauen, die Auferſtehung durch vorgeſchriebene Gänge nach beſtimmten Theilen der Kirche, Stellungen, Bewegungen dargeſtellt, wovon jetzt nur noch ein abgekürztes Hin- und Wiedergehen, Verneigen u. ſ. w. am Altar übrig geblieben iſt. — Die Alten gingen, allerdings erſt in der ſpäteren römiſchen Zeit, in der Ausbildung der Pantomime bis dahin, daß Ein Tänzer die andern Perſonen und weiteren Objecte, die ſich der Zuſchauer vorzuſtellen hatte, mimiſch anzeigte, ja mit rapidem Wechſel der Maske, Kleidung und des Standortes alle Perſonen einer Handlung tanzte, und ſie bewunderten darin noch mehr die pſychiſche Fülle, Kraft und Einſicht, als die ſomatiſche Geſchicklichkeit (Lucian vom Tanz c. 66). Ein Zuſammenwirken mehrerer pantomimiſcher Tänzer wird natürlich dadurch nicht ausgeſchloſſen und bleibt vom Standpuncte des darzuſtellenden Inhalts das Natürlichere. Die höchſte Fähigkeit, jeden reichſten Inhalt darzuſtellen, wird nun erreicht, wenn die Pantomime nicht blos von der Muſik, ſondern auch vom Geſange, deſſen Text den Inhalt der Handlung wie im Drama ausſpricht, ſich begleiten läßt. Bei den Alten that dieß urſprünglich der Tänzer ſelbſt, nachher trennten ſich die

Rollen und der Tertgesang wurde von Andern übernommen. Der Tanz mit der Musik tritt hier in die Stellung, welche diese für sich in ihrer Anlehnung an die Poesie als Gesang gewinnt: der Umfang dessen, was ausgedrückt werden kann, dehnt sich weit über das ursprüngliche Maaß, die Welt der Leidenschaften kann unendlich mannigfaltiger und tiefer erschöpft werden und zugleich mit ihr die Sphären, wie sie sich nach den Grundgegensätzen des Schönen theilen, namentlich das Komische, was bei den Alten zu einer höchst ausgebildeten Gebärden-Satyre sich steigerte. Mit dieser zur vollen, deutlichen Handlung zusammengefaßten mimischen Orchestik wirkt nun wieder das Gesammtspiel des Chors zusammen, der auf der Stufe der einfacheren Tanzbewegung bleibt und mit ihren weniger spezialisirten Mitteln den pantomimischen Acteur wie ein Echo begleitet.

Blickt man auf die Gymnastik zurück, so erhellt, daß die Orchestik dem rein Aesthetischen näher liegt. Jene ist wesentlich praktisches, pädagogisches, politisches Mittel und wird, wo sie nicht käuflich ihre Künste zeigt, nur aus bestimmten, festlichen Anlässen der bloßen Darstellung wegen ausgeübt, sie sieht auf Schönheit und befördert sie, aber mehr auf Ausbildung der Kraft, und Ausdruck von Seelen-Leben ist gar nicht ihre Absicht, sondern ergibt sich, und zwar in sehr beschränkter Weise, nur von selbst bei der Kraftübung. Bei der Orchestik verhält sich dieß Alles umgekehrt. Sie ist wohl auch pädagogisches Mittel und gehört nach dieser Seite zur Gymnastik als ihr feinerer Theil, aber sie eilt doch viel directer dem zwecklosen Zwecke der schönen Darstellung zu, in welcher das erhabene Bild der Kraft nur ein Moment ist; sie sieht es neben der reinen Darstellung auch auf geselligen Genuß ab, in diesem bildet aber neben der heilsamen Emotion der Säfte und Nerven und der Erheiterung, die in den Anziehungen der Geschlechter liegt, eben das Zeigen und Schauen, also wieder das objective Bild ein Hauptmoment. Uebrigens werden wir finden, wie hierin das Alterthum und die neuere Zeit sich unterscheidet. Die Schattenseite der Tanzkunst liegt darin, daß sie eben um so viel, als sie ästhetischer ist, auch Gefahr läuft, durch ihre Verwendung lebendigen Naturstoffes zu einem System anmuthvoller Bewegungen sich zu pathologischen Reizen verführen zu lassen; was denn auch von jeher geschehen ist. Mit gutem Recht ist ein Hauptthema einer Kunst der schönen Bewegung die Liebe der Geschlechter, aber der Uebergang von dem Bilde der Lust, das in allem Feuer rein bleibt, zum gemeinen und stoffartigen Kitzel liegt nahe und schon die Griechen hatten ihren Cancan, das pantomimische Theater der Römer so üppige und üppigere Darstellungen, als die orientalische Tanzbühne noch heute sie aufweist. Dem Tanze selbst um dieser Verirrung willen zu zürnen muß man aber denen überlassen, die nur eine häßliche Sinnlichkeit kennen.

Der geſchichtliche Gegenſatz der Style wendet ſich in dieſem Gebiet anders, als in den bildenden Künſten und in der Poeſie. Dort iſt der claſſiſche Styl einfacher, uncolorirter, hier dagegen unendlich mannigfaltiger, reicher, bunter, als der moderne. Von der Höhe, dem Umfang der Tanzkunſt bei den Alten können wir uns nur ſchwer ein annäherendes Bild machen. Damit ſcheint es in Widerſpruch zu ſtehen, wenn der antike Tanz als weſentlich objectiv im Gegenſatze gegen den modernen bezeichnet werden muß, denn die reichere Farbe und Fülle jener andern Künſte im Style der neueren Zeit hat ja gerade in der vertieften und erweiterten Subjectivität ihren inneren Grund. Die Sache verhält ſich aber hier ſo, daß gerade die weniger entwickelte und in ſich gegangene Subjectivität in ungleich weiterer Ausdehnung es wagen wird, das Leben durch ſtumme Bewegung darzuſtellen, weil ſie eben ein Leben vor ſich hat, wo alles Innere in die Geſtalt heraustritt. So iſt denn alſo gerade die urſprüngliche Hauptform des Tanzes ſtreng objectiv: es iſt der Tanz in ſeiner religiöſen monumentalen Bedeutung als weſentlicher Theil des Cultus. Hier werden Thaten und Leiden der Gottheit durch jene muſikaliſch geregelte Pantomime dargeſtellt, die aus der rhythmiſchen Maſſenbewegung des Chors heraustritt. Vom Gottesdienſte begibt ſich die Orcheſtik auf die Bühne, aus dem Pantomimen wird der Schauſpieler, der Chor und ſeine orcheſtiſche Bewegung bleibt. Und ſo herrſcht in allem Tanz, auch dem Feſttanze, der nicht zur Bühne gehört, zunächſt das Gemeinſchaftliche, die Geſammtbewegung von Maſſen, was an ſich ſchon objectiven Charakter trägt. Hiezu kommt nun aber der reiche Inhalt deſſen, was hier zur Darſtellung kam: Weinleſe, ländliche Geſchäfte verſchiedener Art, kriegeriſcher Kampf, ſtreng Objectives, wie das Labyrinth von Kreta, menſchliches Thun und Leiden aus dem reichen Gebiete der Sage. In ſeiner höchſten Ausbildung ſchafft ſich der Tanz ſeine beſondere Bühne, die ganze Mythologie, ein Stoff, der an orcheſtiſchen Motiven unendlich reich war und um den unſere Balletmeiſter die Alten beneiden müſſen, wird durchgeſpielt, ja man tanzt Begriffe, wie die Freiheit u. dergl. Neben dem höheren Kunſttanze ſchlingt ſich der geſellige in reicher Fülle, unendlichen Formen durch das Leben und ſchmückt namentlich das Mahl. Aber auch dieſer iſt objectiv, nämlich in dem allgemeineren Sinne, daß er mehr die Darſtellung für die Zuſchauer, als den unmittelbaren Genuß für die Ausübenden zum Zweck hat. Die Geſchlechter, die bei Homer noch in den Reigen vereinigt ſind, tanzen ſpäter durchaus nur getrennt und gerade dieß begründet den mehr darſtellenden Charakter, denn wo ſie vereinigt tanzen, nehmen ſie die Freude für ſich weg und fragen wenig danach, wie es ausſieht. So wurde allerdings auch der geſellige Tanz zum größern Theile Kunſttanz, Tänzer und Tänzerinnen von Profeſſion tanzten bei Mahlen und andern Beluſtigungen; das Volk aber

behielt daneben ſeine choriſchen Tänze, die jedoch ebenfalls mehr auf Schau angelegt waren, als auf bloße Unterhaltung der Tanzenden.

Der moderne Tanz iſt vorherrſchend geſelliger Genuß, hat auf dieſem Gebiete faſt kein choriſches Element, keine rhythmiſchen Maſſenbewegungen mehr, vereinigt durchaus die Geſchlechter, legt ſomit den Accent auf das Vergnügen der Tanzenden, nicht der Zuſchauenden und hat kaum ein Bewußtſein, daß er auch in dieſer Behandlung eigentlich etwas darſtellt, und zwar durchaus Beziehungen der Liebe. Dieß Thema kann an ſich ſubjectiv genannt werden, und wo es ſo ſehr vorherrſcht, wie im modernen Tanze, begründet es allein ſchon den Charakter, den dieſes Wort bezeichnet; ſubjectiv iſt aber ebenſoſehr das Abſehen vom Darſtellungszwecke, die Beſchränkung der Tanzenden auf ihre Freude in der Ausübung. Die Italiener haben darin immer noch antiken Sinn bewahrt, daß mehr für die Zuſchauer getanzt wird, alle romaniſchen Völker darin, daß ſie mehr auf Grazie als unmittelbaren Genuß ſehen. Unſer geſelliger Tanz iſt ferner an Formen unendlich arm. Allerdings fehlt es ihm nicht an reichen Modificationen ſeines herrſchenden erotiſchen Inhalts in den Nationaltänzen, und hier iſt zunächſt eine Unterſcheidung nachzuholen, die der Tanz mit der Muſik und Poeſie gemein hat. Temperament und Charakter der Stämme, Völker, Zonen legt ſich vor allem ausgebildeten Bewußtſein über Sinn, Ausdruck und Kunſtregel in der gleichzeitig erfundenen Tanzmuſik und Tanzweiſe nieder. Es gibt alſo im Tanz eine naive Kunſt, wie in Poeſie und Muſik. Auch die Alten theilten ihre geſelligen Tänze neben andern, auf Gegenſtand, Anlaß, Tempo gegründeten Unterſcheidungen nach ihrem localen Urſprung ein, bezeichneten ſie mit Stämme- und Völker-Namen und drückten damit beſondere Charaktere aus. Die bewußte Kunſt entwickelt ihre Formen zunächſt aus dieſem naiven Stoffe und ſchreitet dann zur eigentlichen Compoſition, endlich bis zur geregelten, dramatiſchen Handlung fort. Unſre gebildete Geſellſchaft hat, noch nicht für höhere Kunſtdarſtellung, aber für correcteren geſelligen Genuß verſchiedene Nationaltänze aufgenommen, ja ſie recrutirt ihr Tanzbedürfniß eigentlich nur aus dieſer Quelle, ſtößt aber dem entlehnten Stoffe ſeinen Naturton ab, ſtatt ihn zu veredeln, ja ſie verſtümmelt ihn gern gerade in ſeinen edelſten Theilen, wie denn z. B. unſer Walzer das Stück eines Tanzes iſt, der zuerſt im Finden, Fliehen, ſcherzenden Schmollen und Meiden, Verſöhnung den Roman und erſt zuletzt im längeren Drehen den Jubel der Hochzeit darſtellte; wir tanzen phantaſielos dieſe ohne den Roman. Nun fragt es ſich aber, ob wir auch die höhere Kunſtform, die umfaſſende Compoſition zum reinen Zwecke der Darſtellung noch haben, und allerdings beſteht ſie in gewiſſer Geſtalt, nämlich im Ballet. Es theilt ſich in drei Momente: Maſſentanz des Chors, vereinzelter Tanz der aus ihm heraustretenden Tänzer und Tänzerinnen,

pantomimiſche Handlung. Die letztere iſt nicht mehr zugleich wirklicher Tanz, wie bei den Alten; zwar wird ſie von der Muſik begleitet, aber nicht zu eigentlich orcheſtiſcher Beſtimmtheit mit jenem geringeren Spielraum des freien Theils der Bewegungen geregelt, wie bei den Alten. Der Kunſttanz der heraustretenden Tänzer und Tänzerinnen iſt, wo nicht Nationaltänze, wie die ſpaniſchen, ſlaviſchen, von ihnen ausgeführt werden, faſt ausdrucklos und zum widerlichen Kunſtſtück herabgeſunken, welches das Schwere mit dem Schönen verwechſelt; dieß führt nothwendig zum Schweren auf Koſten des Schönen, zur häßlichen Verrenkung, und für die Beleidigung der Anmuth entſchädigt der Kitzel der Entblößungen, den der Reiz des Verbotenen in einer Welt ſtrenger Dezenzbegriffe verdoppelt: ein Zuſtand, den die Aeſthetik der Sittenpolizei anheimzugeben hat. Am meiſten Schönheit iſt noch in den Chortänzen unſeres Ballets. Es wäre Zeit, daß aus dieſen Reſten ein neuer, edlerer, theatraliſcher Kunſttanz entwickelt würde.

Berichtigung.

Seite 786 Zeile 3 von unten lies: „lebendige Mitte" ſtatt lebendige Mutter.

Aesthetik
oder
Wissenschaft des Schönen.

Von

Friedrich Theodor Vischer.

Erster Band.

Die Aesthetik oder Philosophie des Schönen.

Mit Rücksicht auf Kunstgeschichte.

Erster Theil.

Die Metaphysik des Schönen.

Reutlingen.
Carl Mäcken's Verlag.
1846.

Digitized by Google

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorlesungen

von

Dr. Friederich Theodor Vischer,
ordentlichem Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil.

Die Kunstlehre.

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friedrich Theodor Viſcher,
ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil. Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Fünftes Heft:

Die Dichtkunſt.

(Schluß des ganzen Werkes.)

Stuttgart.
Verlagserpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

1871, April 20.
Gift of
Ephraim W. Gurney,
Prof. in Harv. Univ.
(G. 26. 1852.)

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Vorwort

zu der letzten Abtheilung.

Indem ich, fast eilf Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes, meine Aesthetik vollendet der Oeffentlichkeit übergebe, fühle ich mich vor Allem verpflichtet, einen Uebelstand der technischen Form dieses Werks bereitwillig zuzugestehen. Es ist die Paragraphen-Einrichtung. Ein einfacher, freilich grober Rechnungsfehler hat mich um einen guten Theil des Erfolgs meiner Arbeit gebracht. Das Werk sollte zum Gebrauch akademischer Vorlesungen, zunächst meiner eigenen dienen, die Zusammendrängung des Inhalts in Paragraphen das Dictiren ersparen, diese sollten vorgelesen, die Anmerkungen der Erläuterung in freier Rede zu Grunde gelegt werden. Zu spät erkannte ich, daß das Buch den Umfang, der dabei vorausgesetzt war, weit überschreiten mußte; die einmal angenommene Form durfte nicht mehr verlassen werden. Sie schreckt nun wie ein eisernes Stachelgitter von den Früchten meiner Arbeit ab; die Paragraphen mußten durch die nothwendige Kürze hart, spröd im Style werden und die schwere Mühe, die sie kostete, dankt mir natürlich Niemand. Doch bleibt Ein Zweck, dem diese Einrichtung dient: die vielen Rückbeziehungen, Anführungen früherer Stellen in einem Werke, worin Alles in streng organischer Verbindung steht, sind dadurch wesentlich erleichtert, daß überall auf die scharf hervortretenden, bündigen Zusammenfassungen mit der Deutlichkeit der Zahl verwiesen werden kann.

Es mag jedoch von der Härte, welche in den Paragraphen unvermeidlich war, auf die Ausführung in den Anmerkungen etwas übergegangen sein und der Styl mehr Schwere angenommen haben, als

ſelbſt der ſtreng wiſſenſchaftliche Charakter rechtfertigt. Der erſte Theil mag zudem von der damaligen Stimmung des Verfaſſers nicht unberührt geblieben ſein: der Vorwurf frivoler Leichtigkeit in der Behandlung der Wiſſenſchaft kann immerhin dazu verleiten, daß man denkt, man wolle einmal zeigen, ob man es nicht auch ſchwer machen könne. — Im Ganzen und Großen bedenke man aber wohl, daß ich durchaus kein populäres Werk ſchreiben wollte. Es gibt eine Gemeinfaßlichkeit edler Art, deren Werth, deren große Wichtigkeit für eine Zeit, zu deren höchſten Aufgaben es gehört, dem Geiſte Schloß und Riegel zu öffnen und ihn in die Maſſen zu verbreiten, ich natürlich nicht beſtreiten will; aber daneben bleibt eine ſtreng eſoteriſche Form der Wiſſenſchaft in ihrem Recht, in ihrer Nothwendigkeit für alle Zukunft ſtehen. Es iſt ein anderes, zweites Geſchäft, die ſtrenge Form zu ſprengen und den Inhalt an möglichſt Viele auszugeben, ein Geſchäft mit anderer Technik, anderen Werkzeugen, und diejenigen, die dem Arbeiter jener innerſten Werkſtätte vorwerfen, daß er in Formeln ſich bewege, die nicht gemeinverſtändlich ſind, kommen mir immer vor, wie Leute, die etwa dem Goldſchmiede vorrückten, daß er nicht der einfachen Hämmer, Zangen, Meiſel u. ſ. w. ſich bediene, wie man ſie in jedem Hauſe braucht und kennt. Das Ausmünzen, Verarbeiten für die Maſſe iſt denn ein ganz ehrenwerthes, verdienſtliches Geſchäft, nur ſoll es auch redlich ſein und geſtehen, woher der Inhalt geholt iſt. Ich könnte hierüber allerhand erzählen, begnüge mich aber mit der Bemerkung, daß ich nicht ſo geizig bin, es für Diebſtahl zu achten, wenn Einer nicht bei jedem Worte, das er meinem Buch entnommen, die Anführungszeichen ſetzt, daß aber wenigſtens diejenigen Züchtigung verdienen, die einen Schriftſteller ausſchreiben und ihm zum Danke dafür bei jeder Gelegenheit einen Stich verſetzen. Freilich mögen ſich dieſe Unredlichen einer ziemlichen Sicherheit erfreuen, da ſie wohl wiſſen, daß man ſich ſchwer entſchließt, die peinliche Mühe einer genauen Conſtatirung des Betrugs durch actenmäßigen Nachweis zu übernehmen, und daß ſie, ſo lange man dieß nicht thut, gegen jede Nennung proteſtiren können. Wenn ich aber einmal recht viel Zeit übrig habe, gedenke ich doch ein Exempel zu ſtatuiren. — Ich meines Theils habe mir zur Pflicht gemacht, kein Wort eines Andern ohne Citat, und zwar, wo ich ſie immer finden

konnte, mit ausdrücklicher Angabe der Stelle aufzunehmen. Mein Werk sollte zugleich eine Fundgrube für die gesammte Literatur der Aesthetik, ja für Alles sein, was da und dort von einzelnen bedeutenden Gedanken über den Inhalt dieser Wissenschaft zerstreut ist. Die Trockenheit seines Charakters ist allerdings auch dadurch, nur dieß nicht zufällig, sondern mit Wissen, verstärkt worden. Im Uebrigen bedenke man auch billig, welch massenhafter, aufquellender Stoff zusammenzupressen war; man wird, wenn man genauer zusieht, wohl finden, wie oft ich gewaltsam anhielt, wo der Zug der Darstellung in's Weite gehen und sich der Ergießung in die gefällige Form hingeben wollte, so daß Gefahr eintrat, mehr schön, als über das Schöne zu schreiben.

Niemand wird meinen, ich sei so wenig fortgeschritten, daß ich mit einer Arbeit, deren Anfang so weit hinter mir liegt, ganz zufrieden wäre. Was ich von der Kritik im Einzelnen gelernt, worin ich sie ungerecht, ja feindselig, hämisch, selbst lügnerisch gefunden, dieß auseinanderzusetzen gehört nicht in das Vorwort eines Werkes, das auf Objectivität Anspruch macht. Nur das kann ich nicht ganz unterdrücken, daß ich mich verwundert habe, die Schwächen und Mängel, die mir selbst am klarsten sich aufgedeckt haben, so wenig von Andern aufgezeigt zu sehen, während sie mir so häufig wesentliche Lücken und Fehler vorrückten, wo das Vermißte, Ergänzende, Zurechtstellende nur an andern Stellen ausgeführt ist, als an welchen sie es suchten. Uebrigens wird man nicht verlangen, daß ich über die Gebrechen, die mir zum Bewußtsein gekommen sind, hier ein Bekenntniß ablege, man wird diese Unterlassung mir mindestens dafür verzeihen, daß ich auch nicht verkündige, was nach meiner Ueberzeugung in dem Buche neu und gut ist. Nur über eine Hauptfrage halte ich für Pflicht mich hier auszusprechen. Die meisten und stärksten Angriffe hat der Aufbau meines Systems auf der Grundlage einer Metaphysik des Schönen erfahren, welche den Satz, daß das Schöne in der Auffassung und Thätigkeit des Geistes liegt, noch unentwickelt läßt; man hat mir vorgeworfen, daß ich in der Weise des Platonischen Idealismus den Begriff hypostasire, wie ein Wesen für sich in die Luft hinstelle. Was ich schon in der Vorrede zum ersten Theile, was ich an hundert Orten im Zusammenhange des Systems zu meiner Rechtfertigung hierüber vorgebracht habe, wurde nicht

berückſichtigt. Dieſer Punct mag denn hier aus der Tendenz des ganzen Werks noch einmal kurz beleuchtet werden. Daſſelbe arbeitet in ſeinem ganzen Geiſt und Bau gegen eine hohle, gegenſtandsloſe, blos ſubjective Kunſt, gegen den falſchen äſthetiſchen Idealiſmus; für ein wahres Kunſtwerk wird nur dasjenige erklärt, welches in naturvollem Contacte des Künſtlergeiſtes mit einem gegebenen, vorgefundenen Object auf dem Wege der Zufälligkeit entſtanden iſt; der Genius ſchaut in dieſer Berührung durch die empiriſch getrübte Geſtalt der Dinge hindurch in die reinen Urtypen, auf welche das Leben angelegt iſt, und dieß Schauen iſt in ſeinem Ausgangspunct von dem Scheine begleitet, als begegnen ihm dieſe reinen Formen vermöge einer beſonderen Gunſt des Zufalls, die einem Naturſchönen mangelloſe Entwicklung gegönnt, mitten in der empiriſchen Welt. Wird nun das Syſtem der Aeſthetik aus der Phantaſie conſtruirt, ſo wird dieſer freudige Schein, von dem der Künſtler ausgehen ſoll, von vorneherein in entwickelter Weiſe vernichtet und ſtellt ſich der Gang der Wiſſenſchaft an, auf ein gegenſtandloſes Dichten hinzuarbeiten, das mit Willkür Gebilde aus dem Innern erzeugt. Daher habe ich in dieſem erſten Theile wohl angelegt, aber noch nicht entwickelt, daß die reinen Typen nur ſcheinbar im naturſchönen Gegenſtand empiriſch vorgefunden worden, ich habe den Begriff des Schönen metaphyſiſch behandelt, d. h. von dem Standpuncte, daß der Geiſt Schönes findet und ſchafft vermöge ſeiner Herkunft aus dem allgemeinen Lebensſchooße, in welchem auch die reinen Urgeſtalten ſchweben, die allen Gebilden der Außenwelt zu Grunde liegen. In dieſem allgemeinen Subſtrate, in dieſem Urgrunde verweilt der erſte Theil, darum heißt er metaphyſiſch, daher trennt er noch nicht, unterſcheidet noch nicht ausdrücklich, wie viel Antheil an der Erzeugung des Schönen der thätige Geiſt, wie viel das empiriſche Object hat, daher geſteht er noch nicht förmlich, daß das eigentlich Schaffende jener, dieß blos das Weckende und der Stoff iſt. — Ein weiterer Grund für dieſe Anlage des Syſtems liegt in den gegenſätzlichen Formen des Schönen, dem Erhabenen und Komiſchen. Die Auffaſſung im Sinne der einen oder andern dieſer Formen geht bald nur vom Künſtler und ſeiner Stimmung aus, bald aber zwingt ihn der Gegenſtand; es gibt Erſcheinungen, die ebenſogut anmuthig, als erhaben oder komiſch, es gibt aber auch ſolche, die nur entweder anmuthig, oder erhaben, oder komiſch gefaßt

werden können: daraus folgt, daß diese großen Unterschiede in einem allgemeinen, abstracten Gebiet außerhalb und vor denjenigen Gebieten behandelt werden müssen, wo das Schöne ausdrücklich zuerst im Objecte, dann im Subjecte gefunden wird, d. h. daß sie in einer Metaphysik des Schönen ihren Platz fordern. So liegt die Sache; mag man diese Gründe widerlegen, bis jetzt hat man sie meines Wissens noch nicht einmal bedacht.

Eine schwere Beichte aber muß ich hier ablegen: die Lehre von der Musik ist nur im ersten, allgemeinen Theile (§. 746 — 766) und in dem Anhange von der Tanzkunst (§. 833) von mir ausgeführt. Ein Freund, der philosophische Bildung mit tieferer Kenntniß der Musik vereinigt, Dr. Carl Köstlin, Professor in Tübingen, auf theologischem Gebiete durch historisch kritische Arbeiten ehrenvoll bekannt, neuerdings durch philosophische Vorträge auf der genannten Universität mit Beifall und Erfolg thätig, hat die übrigen Theile übernommen und im Anfange seiner Arbeit einiges freundlich überlassene Material von einem in die physikalischen Grundlagen und das technische System der Musik noch spezieller Eingeweihten, der nicht genannt sein will, benützt. Der Entschluß wurde von beiden Seiten nicht früher gefaßt, als bis sich bei unsern Besprechungen ergeben hatte, daß Prof. Köstlin mit meinen Grundgedanken, insbesondere mit meiner leitenden Idee eines Gegensatzes von zwei Stylprinzipien, der alle Künste und ihre Geschichte beherrscht, sich in völliger Uebereinstimmung fand. Er hat sich, wie ich, zur Aufgabe gemacht, den Begriff ganz in das Concrete hineinzuarbeiten, durch die Elemente, Formen, Zweige der Musik vollständig und systematisch durchzuführen, und er muß bei solcher Natur seiner Arbeit ebenso lebhaft, als ich bei der meinigen, wünschen, daß man das Ganze liest, ehe man es beurtheilt. Ich hoffe, daß der Unterschied der zweierlei Hände nicht allzufühlbar sein, sich nicht als störende Kluft darstellen werde; ich kann freilich nicht die Verantwortung für jedes Einzelne übernehmen, aber ich freue mich, durch eine Kraft von solcher Tiefe, Fülle, Schärfe und Feinheit des Eindringens unterstützt worden zu sein. Ganz ruhig ist mein Gewissen allerdings nicht dabei, daß ich dieser Unterstützung bedurfte; ich bekenne hier eine tiefe und traurige Lücke in meiner Bildung. Ich habe in dem Alter, wo man es soll, weil man es kann, keine Musik gelernt; es war ein Versäumniß in

meiner Erziehung. Allerdings hätte ich wohl in den späteren Jugendjahren mehr Willen und Beharrlichkeit gehabt, das Versäumte nachzuholen, wenn nicht Alles an einem tödtlichen Grauen vor Noten gescheitert wäre. Man versichert mich, daß ich ganz richtig höre, ich freue mich an der Musik, ich glaube Manches, weit mehr, als in jenem von mir ausgeführten Theil, über sie sagen können, und ich darf anführen, daß ein Kenner mir seine Verwunderung darüber ausgedrückt hat, wie erträglich die Ausführung der ganzen Lehre von dieser Kunst mir in den akademischen Vorlesungen gelungen sei. Ich bin aber allerdings mehr auf das Auge, als auf das Ohr angelegt und noch bestimmter muß ich bekennen, zu den unmathematischen Naturen zu gehören. So lernte ich denn kein Instrument und ein letzter, ganz später Versuch, mir theoretisch das Verständniß der Zeichenschrift der Musik anzueignen, war vergeblich. Wer aber keine Noten, kein Instrument versteht, hat ein für allemal kein Recht, über Musik zu schreiben; was er immer über sie gedacht haben mag, er würde bei jedem Schritt auf das Concrete stoßen, das er nicht berühren darf; ich wollte und konnte einen solchen Eiertanz nicht auf mich nehmen. Ich hatte nun die Wahl, entweder den Abschnitt über die Musik auf das Wenige zu beschränken, was ich gegeben, und so die Symmetrie meines Werkes zu opfern, oder dieselbe um den Preis zu retten, daß ich eine fremde Hand zu Hülfe rief. Der deutsche Sinn für Vollständigkeit und Ebenmäßigkeit zog das Erstere vor. Sagt man mir nun, wem es in einem so wesentlichen Stück fehle, der sei nicht berechtigt, eine Aesthetik zu schreiben, so muß ich es mir gefallen lassen und kann nur bedauern, daß es dennoch geschehen ist. — Auf dem Titel der Abtheilung von der Musik ist der Name meines Mitarbeiters nur darum nicht genannt, weil sich keine Bezeichnung darbot, welche in der Form und Kürze, wie es für diesen Zweck gefordert ist, seinen Antheil von dem meinigen unterschied.

Zürich im Januar 1857.

Fr. Vischer.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Künste.

Dritte Gattung.

Die subjectiv-objective Kunstform oder die Dichtkunst.

	§§.	Seite.
a. Das Wesen der Dichtkunst.		
α. Ueberhaupt	834—845	1159—1195
β. Die einzelnen Momente.		
Das Stylgesetz.		
Verhältniß zu der Musik	846	1196—1199
— zu der bildenden Kunst	847	1199—1204
— zu der Prosa	848	1205—1211
Die zwei Stylprinzipien: directer und indirecter Idealismus	849	1211—1215
Der sprachliche Ausdruck	850 ff.	1215 ff.
Die Mittel der Veranschaulichung (Tropen)	851—852	1219—1232
Die Mittel der Stimmung (Figuren)	853	1232—1234
Gegensatz der Style	854	1234—1238
Die Rhythmik.		
Grundbestimmungen	855—858	1238—1246
Die Rhythmik des direct idealen, classischen Styls	859	1246—1250
— — des indirect idealen, charakteristischen Styls	860	1250—1258
Die Composition	861	1258
b. Die Zweige der Dichtkunst.		
Eintheilungsgründe	862—864	1259—1264
α. Die epische Dichtung.		
1. Ihr Wesen.		
Grundbestimmung	865	1265—1266
Die epische Weltauffassung	866—868	1266—1275
Der epische Dichter. Das Stylgesetz	869	1275—1278

	§§.	Seite.
Die Compoſition	870	1278—1283
Werth und logiſche Stellung	871	1283—1285
2. Die Arten der epiſchen Poeſie.		
Die zwei Hauptformen	872	1285
Das Epos des idealen Styls oder das (orientaliſche und) griechiſche	873	1285—1289
Styl-Unterſchied innerhalb deſſelben. Idyll	874	1289—1291
Das römiſche Kunſt-Epos	875	1291—1292
Das perſiſche und das deutſche Heldengedicht des Mittelalters	876	1292—1295
Das romantiſche Epos. — Legende. — Mährchen	877	1296—1300
Das religiöſe und weltliche Epos der Italiener	878	1300—1303
Die epiſche Dichtung des modernen, charakteriſtiſchen Styls oder der Roman	879—880	1303—1310
Eintheilung nach Stoffgebieten: der ariſtokratiſche, der Volksroman, der bürgerliche, hiſtoriſche, ſoziale	881	1310—1315
Eintheilung nach Stimmungs-Unterſchieden: der ernſte und komiſche, der ſentimentale Roman	882	1315—1317
Die Novelle. Die moderne Idylle	883	1317—1321
β. Die lyriſche Dichtung.		
1. Ihr Weſen.		
Grundcharakter	884—886	1322—1333
Styl, Compoſition	887	1333—1338
Rhythmiſche Form	888	1338—1341
2. Die Arten der lyriſchen Dichtung		
Eintheilungsgrund	889	1342—1345
Die Lyrik des Aufſchwungs: das Hymniſche, Dithyramb, Ode	890	1345—1351
Die reine lyriſche Mitte: das Liederartige	891	1351—1354
Styl-Unterſchied. Volkspoeſie und Kunſtpoeſie	892	1354—1358
Objective Formen. — Ballade und Romanze	893	1358—1367
Die Lyrik der Betrachtung: Elegie, orientaliſche Lyrik, romaniſche Formen (Sonett), Epigramm u. ſ. w.	894	1367—1374
γ. Die dramatiſche Dichtung.		
1. Das Weſen derſelben.		
Grundbeſtimmung	895—896	1375—1381
Die dramatiſche Weltauffaſſung	897—900	1381—1389
Der dramatiſche Styl	901	1389—1394
Die dramatiſche Compoſition	902	1394—1403
Werth des Drama's im Verhältniß zum Epos	903	1403—1405
2. Die Arten der dramatiſchen Poeſie.		
Der Stylgegenſatz	904	1406—1408
Die claſſiſche Tragödie und Komödie	905—906	1408—1412
Das moderne Drama	907	1413—1416
Wechſelwirkung und bleibender Unterſchied der Style	908	1417—1419

	§§.	Seite.
Haupt-Eintheilung: tragisch und komisch . . .	909	1419—1420
Tragödie. Eintheilung derselben nach dem Stoff: sagenhaft heroisch, bürgerlich, privat .	910	1421—1423
Nach der Seite der Auffassung: Prinzipien- und Charakter-Tragödie	911	1423—1426
Verhältniß dieser Unterschiede zu einander	912	1426—1428
Verhältniß derselben zum Stylgegensatze . .	913	1428
Unterschied des negativ und positiv Tragischen	914	1429—1430
Komödie. Eintheilung derselben nach dem Stoffe: politisch, bürgerlich, privat. Die mythische Form	915	1431—1433
Nach der Seite der Auffassung: Charakter- und Intriguen-Lustspiel	916	1433—1436
Verhältniß zum Stylgegensatze	917	1436—1439
Annäherung an die Tragödie mit glücklichem Ausgang	918	1439—1441
Verhältniß zu den Hauptformen des Komischen. Volks-Lustspiel und Lustspiel der Kunstpoesie; Posse	919	1441—1443
Werth der Komödie im Verhältniß zur Tragödie .	920	1443—1446
Anhang zu der Lehre von der dramat. Dichtkunst: die Schauspielkunst.		
Die Mimik	921	1447—1453
Die Bühne	922	1453—1455
Anhang zu der Lehre von der Dichtkunst überhaupt. Satyrische, didaktische Poesie, Rhetorik.		
Charakter des Grenzgebiets im Allgemeinen	923	1456—1457
Die Satyre; negative, indirecte und positive, directe Form	924	1458—1462
Die didaktische Poesie. Epische Formen: Beispiel, Parabel, Fabel und beschreibendes Gedicht. Thier-Epos. Lyrische und dem Dramatischen verwandte Formen. Das eigentliche Lehrgedicht	925	1462—1472
Die Tendenzpoesie und Rhetorik	926	1472—1474

Druckfehler.

Theil I.

Seite	Zeile		
5.	10	v. u.	statt: cognitatio lies: cognitio
35.	9	v. o.	st. Geiftet l. Geiſte,
35.	10	v. o.	st. ausgebilde l. ausgebildet
54.	10	v. o.	ſtreiche das Komma nach: das
54.	11	v. o.	ſetze ein Komma nach: erſchiene
88.	9	v. u.	st. die l. dieß
89.	19	v. o.	st. gibt l. gilt
105.	6	v. o.	st. Dürr l. Dürer
105.	6	v. o.	st. Lamozzo l. Lomazzo
110.	6	v. o.	st. Lamozzo l. Lomazzo
110.	6	v. o.	st. Nic, l. Nic.
126.	15	v. u.	ſtreiche: nämlich
126.	11	v. u.	st. ſubjectiv l. objectiv
142.	15	v. o.	st. ſie l. es
149.	12	v. o.	st. befreiten l. befreien
149.	14	v. o.	st. befreiten l. geläuterten
173.	13	v. u.	statt: auf lies: auch
199.	11	v. o.	ſtreiche „nicht" nach „läßt ſich" und ſetze es nach „aber"
203.	11	v. u.	st. Ring l. Reiz
210.	6	v. o.	nach „Idee" ſetze: der Einheit
224.	1	v. o.	nach „ſtärkere" ſetze ein Komma.
260.	4	v. o.	st. Weislinger l. Weislingen
275.	19	v. o.	st. Vermögens l. Vergnügens
277.	9	v. o.	st. In l. Je
321.	18	v. u.	st. Kampfwuth l. Kampfmuth
341.	16	v. o.	st. Todel l. Tadel
419.	10	v. o.	st. welche l. welchen
467.	5	v. o.	st. Dichtens l. Denkens
469.	15	v. o.	st. mag l. muß

Theil II.

Seite	Zeile		
78.	2	v. o.	statt: Klängen lies: Klänge
116.	20	v. o.	st. nun l. nur
297.	19	v. o.	st. arbeitet l. darbietet
317.	19	v. o.	st. Freude l. Schmerz
321.	3	v. o.	st. Anderew l. Anderem
347.	19	v. o.	st. dieſelfe l. dieſelbe
348.	16	v. u.	st. meinen l. meiſten
358.	2	v. u.	st. ϱωγϱάφος l. ζωγϱάφος
359.	12	v. u.	st. ἐϱωννύας l. ἐϱιννύας
363.	13	v. o.	statt: natur lies: natur=
386.	19	v. u.	st. Aber l. Oder
442.	3	v. u.	st. Politheiſmus l. Polytheiſmus
459.	7	v. o.	st. 4 l. 2
489.	9	v. o.	st. Gleiche l. gleiche
509.	15	v. o.	st. innere l. moderne
513.	15	v. o.	st. ziehen l. zu ziehen
513.	1	v. u.	st. komm l. kommt

Theil III.

Seite	Zeile		
28.	21	v. o.	statt: dieſer nicht, lies: dieſer, nicht
47.	21	v. o.	st. faſſet l. faſelt
83.	4	v. o.	st. nach l. auch
134.	8	v. u.	statt: prachliebenden lies: prachtliebenden
175.	12	v. o.	st. ungeſchaffene l. umgeſchaffene

Seite	Zeile	
189.	18	v. u. statt: §. 555 lies: §. 550
197.	16	v. u. st. hingesteckten l. hingestreckten
200.	14	v. o. st. kleiner l. kleinen
203.	1	v. o. st. 303 l. 203
240.	9	v. o. st. und l. der
244.	18	v. o. st. Kapitel l. Kapitell
365.	10	v. u. st. subjectiver l. subjective
371.	3	v. o. st. reell l. real
439.	17	v. u. st. nathropologischer l. anthropologischer
490.	7.	v. o. st. Pisa l. Florenz
662.	10	v. u. st. unbenanten l. unbenannten
723.	4	v. u. st. Schutzwetzr l. Schutzwehr
777.	9	v. u. st. nun l. nur
786.	3	v. u. st. Mutter l. Mitte
799.	12	v. u. st. dann l. denn
800.	16	v. o. st. uns l. was
803.	2	v. u. nach: „liegen" setze ein Komma.
807.	5	v. o. st. binden l. Binden
808.	12	v. o. st. Strömungs l. Stimmungs-
808.	18	v. u. st. Resonnanz l. Resonanz
818.	16	v. o. streiche das Wort: Ton
819.	1	v. u. nach: „unbefriedigende" setze ein Komma.
821.	1	v. u. st. unendlichen l. unendlicher
823.	18	v. o. st. die l. der
823.	8	v. u. statt: einem lies: seinem
827.	2	v. u. st. und an dem l. nur an dem
828.	11	v. o. nach „Sinnlichen" streiche das Komma.
836.	8	v. u. nach „Melodie" streiche das Komma.
838.	13	v. o. nach „weil" setze: er
838.	18	v. o. streiche: „auch"
838.	19	v. u. st. das l. der
839.	19	v. o. nach „Ausgebreiteten" setze ein Komma.
907.	6	v. u. st. Vorschieben l. Verschieben
1153.	14	v. u. st. dann l. denn
1154.	13	v. u. nach „Zeit" streiche das Komma
1157.	14	v. o. nach „Grazie" setze ein Komma
1180.	9	v. u. st. flüchtigen l. flüssigen
1204.	4	v. o. st. Zuge l. Gange
1209.	15	v. u. st. nur l. aus
1212.	8	v. u. nach: 506) setze ein Komma
1222.	9	v. u. st. harmonisch l. homerisch
1236.	4	v. u. st. Btick l. Blick
1248.	20	v. o. st. anatamischen l. anatomischen
1317.	9	v. o. st. erotischen l. erotischen
1328.	21	v. o. st. anschließt l. anschießt
1333.	12	v. u. st. Atmösphäre l. Atmosphäre
1345.	1	v. u. st. eigenthümliche l. eigentliche
1370.	8	v. u. st. Sinnen l. Sinne

Dritte Gattung.

Die subjectiv-objective Kunstform oder die Dichtkunst.

a.

Das Wesen der Dichtkunst.

α. Ueberhaupt.

§. 834.

Die Kunst hat nunmehr alle Seiten der Erscheinung und der Art ihrer Auffassung isolirt, welche überhaupt isolirt werden können. Jede dieser Beschränkungen hat mit ihrem Werth auch ihre Mängel und Nachtheile geoffenbart (vergl. §. 533); die letzte derselben, die Musik, hat mit der Form der Bewegung von der subjectiven Welt Besitz genommen, aber die ganze objective geopfert; die Nothwendigkeit des Schritts (vergl. §. 746), wodurch diese wieder gewonnen und mit dem ganzen Reichthum der ersteren vereinigt werden soll, hat sich nachdrücklich hervorgestellt.

Das Gesetz, das uns im wissenschaftlichen Gange vorwärts treibt, ist in dem angeführten §. 533 aufgestellt und erläutert. Es hat nun die bildende Kunst das Object, d. h. die Welt als körperliche, sichtbare Realität, im Raume nachgebildet und dem Auge vorgeführt; ihre Darstellung war zuerst räumlich im engsten Sinne des Worts, indem sie die Bewegung, welche den Raum in der Zeit überwindet, überhaupt nicht zum Gegenstand ihrer Nachahmung machte, sondern nur die bewegungslose Masse zu reinen Verhältnissen ordnete: als Baukunst; sie hat organisch sich Bewegendes nachgebildet, aber ohne die Bewegung wirklich in ihr Werk aufzunehmen, und sie hat zugleich von den Momenten, die das Sehen in sich begreift, dasjenige, das sich auf die Form im engeren Sinne des Worts bezieht, das tastende Verhalten des Auges isolirt: als Bildnerkunst; sie hat die

dargeſtellte, aber nicht eigentlich nachgeahmte Bewegung beibehalten und das bewegte Leben in ungleich reicherem Umfang, mit unendlich vertieftem und erweitertem Ausdruck dem Auge in der Totalität ſeines Wahrnehmens geboten, wie es mit der Form die Verhältniſſe des Lichts und der Farbe erfaßt: als Malerei. Hiemit iſt Alles erſchöpft, was im Raum ohne wirkliche Bewegung dargeſtellt werden kann; eine Verbindung der letzteren aber mit der räumlichen Darſtellung iſt, wie wir ſahen, nur möglich durch Verwendung lebendigen Naturſtoffs in der blos anhängenden Kunſtform der Gymnaſtik (ebenſo der Orcheſtik). Jede der einzelnen Beſchränkungen in dieſer Folge der Künſte erreichte durch ihr Verzichten ein relativ Vollkommenes und deckte doch zugleich ihren tiefen Mangel auf. Dieß trieb mit Nothwendigkeit zur Muſik. Wir haben geſehen, was dieſe gewinnt und verliert, indem ſie die Welt der Innerlichkeit, das ſubjective Leben, in der Form der reinen Bewegung, d. h. ſo ausſpricht, daß das geiſtige Zeitleben im Zeitleben des Darſtellungsmittels ſeinen Ausdruck findet, aber keine ſich bewegende Geſtalt, kein räumliches Subject einer Bewegung zu ſehen iſt. Erſt jetzt vermochte die Kunſt das innerſte Geheimniß der Dinge, wie es vom Menſchen durch lebensvolle Sympathie mit der Welt in ſeinen Buſen hereingenommen wird, jenes Geheimniß, das ſtill über den Geſtalten der bildenden Kunſt ſchwebt, ihnen und dem Zuſchauer auf der Zunge liegt und ſich nicht löſen kann, zu entbinden und zu verrathen, und doch wußte ſie es nur auszuhauchen, nicht zu nennen, denn mit dem Sichtbaren hatte ſie die Fähigkeit geopfert, überhaupt einen Gegenſtand anzugeben; ſie war ganz Gefühl und ſtand ſtill an der Schwelle des Bewußtſeins. Das Gefühl haben wir aber als jene lebendige Mitte des Geiſteslebens erkannt, welche ſtetig in das bewußte Verhalten übergeht; es war nicht nur die volle Empfindung des Mangels da, ſondern poſitiv war es uns, als müſſe er jeden Augenblick ſich tilgen, das Object ſchwebte ſtets in die nächſte Nähe heran, ja die ganze Kunſtform verband ſich mit der Sprache des Bewußtſeins, mit dem Worte, um ihrem tief gefühlten Mangel abzuhelfen, freilich wieder mit einem Opfer, denn eben die Iſolirung der Erſcheinungsſeiten in der Kunſt begründet ja auf der einen Seite die Vollkommenheit ihrer Sphären und die ſelbſtändige Muſik mußte daher für reiner erklärt werden, als die begleitende. Der Fortgang nun, wodurch die Lücke gefüllt werden ſoll, welche auch dieſe neue, ſo reiche und tiefe Kunſtform zurückgelaſſen hat, muß ſich von den bisherigen Schritten, die von der einen zu der andern Kunſt überführten, weſentlich unterſcheiden. Dort beſtand das Neue nicht darin, daß je die neue Kunſtform, um dem Mangel der in der logiſchen Folge vorhergehenden abzuhelfen, auf eine noch hinter dieſer liegende Hauptform zurückgriff, ſondern ſie behielt zwar etwas von der vorhergehenden (wie die Plaſtik von der Baukunſt das ſchwere Material, die maſſiv räum-

liche Darſtellung und die Strenge der Verhältniſſe, die Malerei von jener das Gewicht der Form in Zeichnung und Modellirung, die Muſik von allen dreien die in ihren Darſtellungen ſchlummernde Stimmung), aber ſie erfaßte zugleich eine neue Seite des Erſcheinungslebens, wodurch denn das Behaltene zugleich weſentlich verändert wurde. Die Poeſie aber greift, um das, was ſie von der Muſik behält, zu ergänzen, — wodurch ſie es natürlich ebenfalls weſentlich verändert, — zurück nach dem Sichtbaren, dem Gebiete der bildenden Kunſt. Freilich auch dieſe wieder ergriffene Seite der Welt wird ſie, verglichen mit der Behandlung, die ihr in der bildenden Kunſt widerfährt, auf's Tiefſte verändern, eben weil ſie, was die Muſik gewonnen hat, hinzubringt; ja in gewiſſem Sinne iſt es ganz und ſchlechthin Neues, in keiner von dieſen zwei Hauptgattungen der Kunſt Dageweſenes, was mit ihr in die äſthetiſche Welt eintritt, allein es iſt nur Neues aus Erſcheinungsgebieten, welche vorher in engeren Schranken der Kunſt ſich eröffnet haben, kein neues Erſcheinungsgebiet, keine neue Kategorie des Daſeins wird erobert. Einfach, weil es nichts mehr zu erobern gibt, weil kein Erſcheinungsgebiet mehr übrig iſt. Wir ſind daher an der letzten Gattung der Kunſt angekommen. Der Fortgang iſt ein Rückgang, die Linie läuft als Kreis in ſich zurück. Es iſt aber dieß Rückgreifen nicht nur ein Nichtanders-Können, es iſt eine poſitive, innere Nothwendigkeit, denn alles Sein der Idee iſt zunächſt Sein im Raume, räumliche Exiſtenz iſt die vorausgeſetzte Grundlage innerlicher, geiſtiger Exiſtenz, eine Grundlage, welche die Muſik ſich unter dem Fuße weggeſchoben hat; vergl. §. 746, wo überhaupt der Schritt zu der Muſik gar nicht vollzogen werden konnte, ohne ſogleich auf die Poeſie vorwärts hinüberzuweiſen.

§. 835.

Durch dieſe Aufgabe iſt gefordert, daß die Phantaſie diejenige Art ihrer Thätigkeit in Wirkung ſetze, worin ſie ſich nicht auf das eine oder andere ihrer Momente, ſondern auf die ganze ideal geſetzte Sinnlichkeit und auf das Innerſte und Reinſte ihres Weſens, auf die tiefſte Vergeiſtigung aller ihr zugeführten Bilder ſtellt: die dichtende Phantaſie (vergl. §. 404. 535).

Der Dichter ſoll die Wirkung auf das Auge mit der Wirkung auf das Gehör (das Letztere keineswegs blos dadurch, daß er ſich durch ſein Kunſtmittel an daſſelbe wendet,) vereinigen, er ſoll zu allen Sinnen ſprechen. Vor Allem muß er daher ſelbſt mit allen Sinnen ſchauen. Dieß thut aber jeder Künſtler; es muß alſo ſeinen Grund in der Organiſation der Phantaſie haben, wenn der eine dieſe, der andere jene Seite der Erſcheinung, die er doch ſinnlich mitauffaßt, in demſelben Act ausſcheidet, um ſich auf

eine bestimmte zu isoliren, wenn dagegen die Auffassung des Dichters sich in das Ganze der Erscheinung legt. Dieser Satz ist hier aus der Lehre von der Phantasie ausdrücklich wieder aufzunehmen, welche in §. 404 auf Grundlage der Darstellung des Wesens derselben jene innern Unterschiede aufgeführt hat, die darauf beruhen, daß die Phantasie als Ganzes sich entweder auf den Standpunct des einen oder andern ihrer Momente stellt oder in den Inbegriff dieser Momente legt; und darauf eben beruht ja die Theilung der Kunst in Künste (§. 535). Es sind aber in §. 404 zwei Linien der Eintheilung aufgestellt, welche entsprechend nebeneinander laufen: die eine, ebengenannte, ist genommen aus den Weisen des Verhaltens zum äußern Object, welche der innerlich frei gestaltenden Thätigkeit vorausgesetzt sind, die andere aus dieser selbst; so gründet sich die bildende Phantasie auf den Standpunct der Anschauung in der ersten, auf den der Einbildungskraft in der zweiten Linie, die empfindende auf die Seite der innigen, mit dem Gehörssinn auffassenden Aneignung des angeschauten Gegenstands in der ersten, auf die Stimmungsseite der Begeisterung in der zweiten; was nun die dichtende betrifft, so ist jetzt genauer zu bestimmen, wie es hier mit den zwei Begründungslinien sich verhalte. Der geborene Dichter schaut denn allerdings zum Voraus anders an, als der bildende Künstler und der Musiker; Gestalt und Ton, jede Bewegung, jede Aeußerung des Lebens umfaßt er, wie schon gesagt, mit gleich aufmerksamen Sinnen. Allein schon in §. 404 ist zu der Bestimmung: „die ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit" gefügt „und die reichste geistige Bewegung aller ihrer Mittel." Der Künstler, der sich nicht auf einen bestimmten Sinn isolirt, steht es schon in seiner Auffassung auf eine Kunst ab, welche, weil dem äußern Sinne niemals alle Erscheinungsseiten zugleich dargestellt werden können, nur für den innern darstellt und die Totalität der Erscheinung wesentlich in geistige Einheit zusammenfaßt, das Ganze des Lebens, ergriffen im geistigen Centrum, nachbildet. Von diesem Centrum laufen die Strahlen in gleicher Kraft nach allen Seiten der Erscheinung; jede Weise, sie wahrzunehmen, kann bedeutend werden, ist bedeutend, jeder Punct der Peripherie führt in das Innere, jeder Nerv betheiligt sich in der Aufnahme. Also nur darum ist hier die ganze Sinnlichkeit berechtigt und berufen, weil sie schon als Sinnlichkeit Alles geistig betont, weil jeder ihrer Töne unmittelbare Resonanz im Geiste hat, weil in jedem Ergreifen des Gegenstands die Tiefe dieser Beziehung vorbehalten ist, ja miterfolgt. Dieß ist eben dadurch bereits ausgesprochen, daß der Dichter die subjective Innerlichkeit der Musik mit der objectiven Gestaltung der bildenden Kunst vereinigen soll. Sehen wir nun genauer auf jene zwei Linien zurück, so ist die ganze Sinnlichkeit, womit der Dichter anschaut, darum bereits auch die verinnerlichte, ideal gesetzte, also die Einbildungskraft, weil die Totalität der Anschauung sogleich

in der Bedeutung vor ſich geht, daß ſie ohne jede äußere Gegenwart des Objects das Bild bewahren und im Zuhörer hervorrufen muß. Das innere Bild ſoll aber in emphatiſchem Sinne vergeiſtigt, alſo von der eigentlich Ideal-bildenden Phantaſie verarbeitet werden. So ruht die dichtende Art der Phantaſie gleichmäßig auf dieſen beiden Linien: auf der ganzen Sinnlichkeit, die als Einbildungskraft zur innerlichen wird, und auf dem intenſiv reinſten Thun der Phantaſie. Trat in der Begründung der bildenden Phantaſie die Einbildungskraft in zweiter Linie ebenfalls auf, ſo lag hier das Gewicht auf der Objectivität des innerlich vorſchwebenden Bildes im Gegenſatze gegen das bildloſe Empfinden; tritt ſie jetzt in erſter Linie, ſofern nämlich die Totalität der Sinnenwahrnehmung unmittelbar in ſie überleitet, wieder auf, ſo liegt der Nachdruck eben auf der Vollſtändigkeit, womit alle äußeren Sinne in ihr auf innerliche Weiſe, in Abweſenheit des Gegenſtands, der Seele das Bild vorführen, das durch ihre Thätigkeit erfaßt wird, denn die Einbildungskraft ſieht nicht nur, ſondern hört auch, taſtet, ſchmeckt, riecht innerlich. Nun aber iſt allerdings das Thun der Einbildungskraft noch kein Läutern der Erſcheinungen zum Ausdruck der reinen Idee, daher ergänzt ſich die Begründung dahin, daß die dichtende Phantaſie auf die Phantaſie ſelbſt im engſten Sinne des Worts, auf die reine, Ideal-bildende Formthätigkeit geſtellt iſt. Alle Arten der Phantaſie müſſen zwar zu dieſer Höhe des Thuns ſich erheben, wenn ſie ächte Kunſtwerke hervorbringen wollen, ſie müſſen ein reines, ideales Bild geiſtig im Innern erzeugen, aber während die andern dieß Bild im äußeren Stoff niederlegen, bleibt es bei dem Dichter im Mittheilen nach außen geiſtig, innerlich: daher iſt ſein Element wie das keines andern Künſtlers die innere Idealbildung; daher haben wir die dichtende Phantaſie die Phantaſie der Phantaſie genannt.

§. 836.

Soll nun die dichtende Phantaſie ihr inneres Bild in Kunſtform darſtellen und hiemit den vollen Schein der Dinge vorführen, ſo muß ſie nothwendig auf alles Material, auch auf diejenige Beziehung zu einem ſolchen, die in der Muſik noch beſteht (vergl. §. 759. 767, a.), verzichten (vergl. §. 533. 534) und ſich ſtatt deſſen eines bloßen Vehikels bedienen. Dieß kann nur der articulirte Ton, die Sprache ſein, als das Mittel, wodurch der Dichter das Bild, das er in ſich ſelbſt erzeugt hat, im Innern desjenigen hervorruft, an den er ſich wendet, alſo mit Phantaſie in Phantaſie thätig iſt. In engerem Sinne, als bei der Muſik, iſt daher die Phantaſie, in welche der Dichter das Gebilde der ſeinigen überträgt, das eigentliche Material, in welchem er arbeitet.

In §. 533. 534 iſt gezeigt, daß die Kunſt in ſtufenförmigem Gange je das Material, worin das Leben umfaſſender und tiefer zur Darſtellung gebracht werden kann, an die Stelle des beengenderen ſetzt, bis endlich alles Material, weil ſein Charakter weſentlich die ſinnliche Ausſchließlichkeit iſt, abgeworfen wird, und es iſt nachgewieſen, daß daraus zunächſt eine Zweitheilung der geſammten Künſte entſteht, indem der Gruppe derſelben, welche ſich ſinnlichen Materials bedient, eine Kunſt gegenübertritt, welche dieſes Band zerſchneidet. Darauf iſt dann in §. 535 die Dreitheilung eingeführt durch diejenige Kunſtform, welche den Moment des Uebergangs zu dieſer völligen Löſung darſtellt, indem ſie ein ſinnliches Material noch verwendet, aber nur als Vorausſetzung, d. h. nur, um ihm das rein Bewegte, ſchon der Zeitform Angehörende, den Ton, zu entlocken. Daß nun die Abwerfung alles eigentlichen Materials mit der Poeſie eintreten muß, folgt eben daraus, daß ſie für alle Sinne und daß ſie ſowohl das innere, als das äußere Leben darſtellt. Es iſt ſchon bei der Verbindung von Künſten untereinander (§. 544) berührt, daß es Unnatur iſt, Poeſie, Muſik und Malerei vereinigen zu wollen, der Unſinn der Verbindung voller Farbenwirkung und Formwirkung iſt bei den bildenden Künſten nachgewieſen. Der bloße Verſuch, ſich ein Werk der Kunſt vorzuſtellen, worin die Erfaſſung des Gegenſtands nach ſämmtlichen Seiten der Erſcheinung ſich an ein Material bände, hebt ſich von ſelbſt auf: nachgeahmte Figuren, welche völlige Farbe haben, ſich bewegen, ſingen, ſprechen, dazu wirklich bewegte Lüfte, Waſſer, Pflanzen, und auch dieſe in allen Verhältniſſen des Lichts und der Farbe, ſind undenkbar. Die Kunſt, die auf der ganzen innerlich geſetzten Sinnlichkeit ruht, kann ſich auch nur an dieſe wenden, der *volle Schein* kann nur in der Einbildungskraft des Zuhörers oder Leſers hervorgerufen werden. Auch die bedingte Beziehung der Muſik zu einem Körper als Material fällt daher weg: das Schöne kann mit dem, wodurch es vermittelt wird, nicht ebenſo unmittelbar Eines ſein, wie in der Muſik mit dem Tone, den ſie durch Anſchlagen eines Körpers hervorbringt. Will ich nun, daß im Innern derjenigen, an die ich mich als Künſtler wende, das Bild entſtehe, das ich in meinem Innern trage, ſo bleibt als Mittel, als tragendes, überführendes, von meinem Innern zu dem des Andern überleitendes Medium, d. h. als *Vehikel*, nur die Sprache übrig. Die Sprache iſt ein Syſtem articulirter Töne; die Zuſammenſchließung der Vocale durch Conſonanten entnimmt den Ton dem bloßen Weben der Empfindung, bildet ihn im Worte zum Ausdruck des Bewußtſeins, des Begriffs. Bewußtſein, Begriff: dieß bedeutet uns hier zunächſt nur: Angabe beſtimmter Objecte; wir unterſuchen noch nicht die ſchwierige Frage, in welchem Sinne der Dichter allerdings auch an das Bewußtſein als eigentliches Denken des Allgemeinen ſich wende. Die Sprache iſt nun zwar ſchlechthin ein Verallgemeinern und das Wort

als ſolches gibt nie ein eigentliches Dieſes, ein empiriſch Einzelnes an, denn das Erzeugen von Lautzeichen, wodurch jedes Object ohne ſinnliche Aufweiſung kennbar gemacht wird, ſetzt ja eben voraus, daß durch Zuſammenfaſſung der Vielheit empiriſcher Individuen der Begriff, das Allgemeine gebildet ſei, und der urſprüngliche ſymboliſch bildliche Charakter der Laute und Schriftzeichen iſt in der entwickelten Sprache nothwendig und mit Recht vergeſſen, dem reinen Mechanismus gewohnter Verknüpfung des Inhalts mit dem Worte gewichen. Allein die Abſtraction des Denkens, wie es ſich in der Sprache darſtellt, iſt keine abſolute: die Einbildungskraft begleitet ſie und erzeugt ſich einen Auszug aus der unbeſtimmten Vielheit des Einzelnen, ein Bild der Gattung, das nun den Begriff derſelben, wie er im Wort als mechaniſirtem Zeichen gegeben iſt, umſchwebt: was man in der Pſychologie Denkbild genannt hat. Die Selbſtbeobachtung ſagt Jedem, daß mit dem Worte, wie es vernommen oder geleſen wird, eine ſinnliche Vorſtellung vor ſeinem Innern ſteht, bei dem Wort Mann ein Mann, Baum ein Baum u. ſ. w. Der Dichter kann alſo mit dem Vehikel der Sprache überhaupt auf das innere Schauen wirken, es hervorrufen, ſie iſt ſein elektriſcher Telegraph, durch den er ſein Bild zu dem hinüberſtrömen läßt, für den er dichtet. Dieß bedarf allerdings einer eingreifenden näheren Beſtimmung. Jenes Denkbild, das mit dem vernommenen Worte wie durch einen Zauberſchlag innerlich entſteht, hat an ſich weder die Kraft der Idealität, noch der Individualität mit dem äſthetiſchen Bilde gemein, es iſt blaß, verſchwommen und zur äußerſten Unbeſtimmtheit zerfließt es bei den Wörtern, welche abſtracte Begriffe im engeren Sinne bezeichnen, obwohl auch ſie urſprünglich andere, concrete Bedeutung hatten. Die Aufgabe des Dichters fällt in den Mittelpunct dieſes Verhältniſſes zwiſchen Sprache und innerem Bild hinein: er hat die Sprache ſo zu verarbeiten, daß er das Denkbild zum Idealbild erhebt, dem ganz Abſtracten ſeine Beziehung zum Sinnlichen zurückgibt, ebenſoſehr aber, daß er in dieſer Rückbildung zum Sinnlichen und durch dieſelbe die Energie des Allgemeinen vielmehr gerade verdoppelt. Wie er dieß bewerkſtelligt, welche Behandlung der Sprache dadurch gefordert iſt, dieß iſt hier noch nicht weiter auszuführen, ſondern zuerſt nur das Gewicht der Aufgabe an ſich feſtzuhalten. Und es liegt darauf der ganze Nachdruck eines Grundbegriffes: der Dichter hat Bilder, d. h. natürlich nicht blos einzelne Gleichniſſe, Metaphern u. ſ. w., ſondern innere Anſchauungen, richtiger: eine ganze Anſchauung zu geben. — Es erhellt nun, daß, wenn man in der Poeſie noch von einem Materiale ſprechen kann, dieß die Phantaſie des Zuhörers iſt. In §. 767, 2. iſt dieß auch von der Muſik geſagt, aber durch 3. beſchränkt: zwiſchen dem Künſtler und dem Zuhörer ſteht hier zwar kein Material mehr als fixer Körper, ſondern ſchwebt nur ein Bewegtes, der Ton, aber er iſt mehr, als bloßes Vehikel, er iſt

doch das lebendige physikalische Dasein des Kunstwerks. Auch diese Beschränkung also fällt in der Poesie weg. Genauer gesagt ist es eigentlich die Einbildungskraft des Vernehmenden, die der Dichter zur Phantasie umzubilden hat, am richtigsten: die blos allgemeine Phantasie (§. 379—383), die er, so lange sein Gedicht wirkt, zur besondern, schöpferischen emporheben soll. Der Dichter arbeitet also mit Phantasie in Phantasie, er baut, er modellirt und meiselt, zeichnet, malt, stimmt wie der Musiker in der innerlich gesetzten ganzen Sinnlichkeit seines Hörers oder Lesers. In gewissem Sinne gilt selbst von diesem Materiale der Satz, daß alles Kunstmaterial roher und todter Stoff sein muß (vergl. §. 490): roh und todt ist die empfangende Phantasie *in diesem Verhältniß*, d. h. sie hat nach der Seite, in Beziehung auf den Gegenstand, den jetzt der Dichter bearbeitet, nicht selbst vorher etwas wirklich Schönes bilden können; auch ihre Thätigkeit in Mythus und Sage ist verglichen mit dem Kunstwerke noch formlos, roher, todter Stoff. Obwohl Geist ist also der Geist des Empfangenden doch in dieser Beziehung widerstandsloses Wachs, das erst zu kneten ist.

§. 837.

Die Kunst ist nun im eigentlichen Sinne *sprechend* und damit erst eigentlich *klar* geworden; denn durch die Sprache wird aller Inhalt an das *Bewußtsein* geknüpft. Mit dem *vollen* Scheine ist nun erst der *reine* Schein gewonnen; hiedurch vollendet sich der schon in der Auffassungsweise begründete Charakter der Geistigkeit (§. 835), wodurch die Poesie von allen andern Künsten sich unterscheidet; sie verzehrt tiefer und inniger, als die andern, alles Stoffartige, steht im vollsten Sinne des Worts auf dem Boden der *Idee* und trägt den Charakter der Unendlichkeit und der Totalität, vermöge der sie in jedem Bilde ein Weltbild gibt.

Es ist schon in §. 835 enthalten, daß die Poesie die geistigste Kunstform ist; der Satz blieb aber noch unentwickelt, das Prädicat der besondern Geistigkeit wurde zunächst in der Auffassungsweise gefunden, es erhält seinen vollen Sinn erst, wenn diese auch in die Darstellungsweise verfolgt wird. — Von jeder Kunstform galt es, daß sie gewissermaaßen sprechend sei, der Musik ist die Zunge gelöst, aber ihr fehlt der abschließende, Wort und Begriff bildende Consonant, die Dichtkunst erst ist *eigentlich* sprechend, erst dem Dichter „hat ein Gott gegeben, zu *sagen*, was er leidet.“ In dieser allereinfachsten Bestimmung liegt eine Welt. Wir fassen dieselbe zunächst nur an ihren Hauptpuncten. Im vorh. §. sind wir von der Bestimmung, daß die Sprache dem *Bewußtsein* einen bestimmten Gegenstand, dem Denken einen Begriff gibt, alsbald fortgeeilt zu der andern, daß es sich

um die Ueberleitung eines Bildes in die empfangende Phantaſie handle. Wir nehmen jetzt die erſte zunächſt für ſich wieder auf und laſſen dabei allerdings den Begriff im engeren Sinne des Wortes, das abſtracte Denken des Allgemeinen, vorerſt aus; die Frage, wie weit er neben dem in ein Denkbild überlaufenden Begriffe, der Concretes in ſeiner Allgemeinheit zuſammenfaßt, eine Rolle in der Poeſie ſpielen könne, werden wir ſpäter aufnehmen. Weſentlich iſt alſo, daß in der Poeſie Alles vom Bewußtſein getragen und begleitet wird, das denn in Begriffen ſich deutlich ſagt, was es in ſich aufnimmt. Gegenüber dem bloßen Empfinden in der Muſik, die ſich an den dunkeln Sinn des bloße Töne vernehmenden Gehörs wendet, haben wir allerdings ſchon der bildenden Kunſt, die dem Auge das klare Object vorführt, den Boden des Bewußtſeins zuerkannt. Das Bewußtſein iſt der Act, wodurch ſich das Subject ein Object klar gegenüberſtellt; in dieſem Acte, ohne daß er darum ſchon in den idealiſtiſchen des Selbſtbewußtſeins (vergl. §. 748) übergeht, kann das eine Glied der Syntheſe, das Subject, ſich mit größerer oder geringerer Schärfe in ſeiner Selbſtthätigkeit, daher auch mehr oder minder activ, eindringend, aneignend das Object erfaſſen. Dieſer Unterſchied hängt davon ab, ob zur Vorführung des Gegenſtands die Sprache nicht im Kunſtwerk ſelbſt, ſondern nur daneben, oder ob ſie innerhalb deſſelben und als urſprüngliche Trägerinn verwendet wird. Bei Bauwerken, Statuen, Gemälden wird uns der Zweck und Gegenſtand meiſt *genannt* oder wir nennen ihn uns ſelbſt und auch das Aeſthetiſche der Darſtellung geben wir uns in Worten an, aber der Künſtler ſelbſt als Künſtler ſpricht nicht. Der Dichter dagegen ſpricht eben als Künſtler und das Nennen iſt weſentlich. Daraus folgt zunächſt ganz einfach, daß dem Geſetze: *jedes Kunſtwerk ſoll ſich ſelbſt erklären*, keine Kunſt ſo ganz und eigentlich genügt, wie die Poeſie. Dieß iſt von der tiefſten Bedeutung für das Innerſte der künſtleriſchen Thätigkeit: der bildende Künſtler iſt durch die Stummheit ſeiner Kunſt gehalten, bekannte und geläufige, im Weſentlichen ſchon erfundene Gegenſtände vorzuziehen, und freilich muß er ſie wieder zum Stoff herabſetzen, daß ſeine Umbildung den Werth einer neuen Schöpfung habe; der Dichter dagegen heißt zwar auch geläufige, von der Volksphantaſie ſchon bearbeitete Stoffe willkommen, aber er kann doch weit unbeſchränkter Stoffe ergreifen, die noch nie behandelt ſind, denn da er ſie mit Worten exponirt, ſo braucht er keine Bekanntſchaft vorauszuſetzen; er iſt daher weit mehr eigentlich erfindend; vgl. Leſſing's Laokoon Abſchn. 11. Es entſpringt aber hieraus überhaupt eine Eigenſchaft, ein Grundzug in der Phyſiognomie der Dichtung, der als ein abſolutes, klares Faſſen, ein Treffen mit der Spitze des Bewußtſeins zu bezeichnen iſt; das Auge des Dichters und durch ihn das unſrige verhält ſich zu dem des bildenden Künſtlers wie ein durchbohrendes zu einem hell und deutlich, aber mehr

paſſiv ſpiegelnden. Alles hat hier dieſen bewußten Blitz, der Lichtpunct im Auge iſt packender, hat den Ausdruck der nicht fehlenden Sicherheit. Die Poeſie iſt die eigentlich wiſſende Kunſt. Sie verhält ſich zu allen bildenden Künſten und zu der Muſik wie die Malerei zu der Plaſtik, welche dem todten Auge erſt den faſſenden Lichtpunct gibt; es iſt ein geiſtiges Durchleuchtetſein aller Dinge in ihr, wie dieß keine andere Kunſt erringen kann, denn dieſer Ausdruck kann alle Formen erſt da beherrſchen, wo ſie wirklich reiner Schein ſind. An der Forderung, daß im Schönen aller Stoff in reinen Schein ſich verwandle, daß nicht der Durchmeſſer, nur der Aufriß, nicht das Innere des Gebildes, ſondern davon abgelöst die bloße Oberfläche wirke (vgl. §. 54), haben wir vorzüglich die Bildnerkunſt und die Malerei gemeſſen (§. 600 u. 650). Aber Stein oder Erz und Farbſtoff auf körperlicher Fläche, obgleich dieſe Stoffe als ſolche mit dem *dargeſtellten* Stoffe von Fleiſch, Knochen, Blut u. ſ. w. nichts zu ſchaffen haben, gemahnen doch mit der Gewalt ſinnlicher Gegenwart an die ſtoffartigen, phyſiologiſchen, phyſikaliſchen Bedingungen des Lebens, an den Durchmeſſer, und was die Muſik betrifft, ſo ſetzt die Luftwelle den wirklichen Nerv ſo unmittelbar in's Zittern, daß eine höchſt pathologiſche Wirkung nahe liegt. Kurz: in allen andern Künſten iſt die Materie noch nicht vollſtändig conſumirt und ſie verhalten ſich zur Dichtkunſt wie eine Malerei, welche noch die Farben in ungebrochener Stoffartigkeit verwendet, zu derjenigen, welche dieſelben wahrhaft concret ineinander verarbeitet und ſo das Colorit zur Reife ſättigt. Das iſt die Frucht davon, daß die Poeſie nur für das innere Auge und Ohr darſtellt, den Geiſt zu dieſer camera obscura macht. Mit Geiſt in Geiſt malend verwandelt ſie alle Schwere des Körperlebens in reine Geſtalt, alles Sein in bloßes Ausſehen, bloßes Erſcheinen. Hier iſt daher Alles verkocht, geiſtig durcharbeitet, durchbeizt. Sie iſt gefrorner Wein ohne das Eis, das die andern Künſte mitgeben. Mit dieſer Geiſtigkeit ſteht nun die andere Beſtimmung des vorh. §., daß die Poeſie das Vehikel der Sprache zu einem Leiter lebendiger innerer Bilder zu geſtalten hat, ebenſowenig im Widerſpruch, als der Grundbegriff des Schönen überhaupt einen ſolchen enthält; das Element der Innerlichkeit hebt die Sinnlichkeit ſo wenig auf, daß vielmehr gerade die Poeſie außerordentlich ſtoffartiger, pathologiſcher Wirkung fähig und leicht in Verſuchung iſt, zu ſolcher überzugehen. Wir haben ein Aehnliches bei der Malerei geſehen, welche ſo viel geiſtig ſublimirter, vermittelter iſt, als die naive Sculptur, und doch die Sinnlichkeit ſo viel tiefer und heißer zu entzünden vermag, namentlich im Nackten. Es hat dieß ſeinen Grund nicht nur in der Farbe, ſondern eben in der vertiefteſten Innerlichkeit dieſer Kunſt überhaupt. Alle Leidenſchaft hat ihre wahre Stärke gerade im innern Bilde, das glühend vor dem Geiſte ſchwebt, und die Kunſt, die dieß ganz in der Gewalt hat, muß die heftigſten Erregungen,

die concentrirteſten Affecte hervorrufen können. Es folgt einfach aus dem Weſen des Schönen, daß dieſe Hebel nur objectiv verwendet werden ſollen, d. h. daß das Wilde und Ueppige nur entfeſſelt werden darf in einem Zuſammenhang, der ihm durch einen großen und geſunden Inhalt ſeine ſtoffartige Spitze bricht und aus der Vollendung der Form hervorleuchtend dem Heißeſten ſelbſt eine ideale Kühle gibt; ſonſt fällt die Poeſie unter ihren ſchönſten Beruf herab, worin ſich alles hier Geſagte zuſammenfaßt: entſchiedener, als jede andere Kunſt, die Idee durch die begrenzte Erſcheinung hindurchſcheinen zu laſſen. Alle Kunſt ſtellt für die Phantaſie dar, „die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, iſt das Geheimniß des Künſtlers“ (W. v. Humboldt. Aeſth. Verſuche. W. B. 4, S. 19), aber die bildenden Künſte ſtellen einen Körper in die Mitte zwiſchen die Phantaſie des Künſtlers und Zuſchauers, der Muſiker bedarf noch eines ſolchen, um die Tonwelle zu erzeugen, welche er zur Erſcheinung des Bildes ſeiner empfindenden Phantaſie geſtaltet; der Dichter aber weckt unmittelbar Phantaſie mit Phantaſie und macht ſein Bild nur ſo äußerlich, daß es in der Veräußerung innerlich bleibt. Daher geht ihm nichts verloren von der Unendlichkeit, deren wunderbarer Hauch das Object der Anſchauung umſchwebt, ſobald es durch die Einbildungskraft innerlich geſetzt iſt (vergl. §. 388), und die natürlich nicht verſchwindet, ſondern wächst, wenn ſich dieſer Act zur Phantaſie ſteigert. Es iſt zu §. 388 geſagt, die Vergeiſtigung bemächtige ſich in dem Momente, wo das Angeſchaute zum innern Bilde wird, obwohl es qualitativ noch nicht zum ſchönen umgeſchaffen ſei, ſozuſagen erſt der Umriſſe und mache ſie erzittern, in unendlichen Wiederhall des ſubjectiven Gefühls verſchweben, es iſt an die grenzenloſe Geiſtergewalt des Furchtbaren erinnert, das wir genöthigt werden uns vorzuſtellen, während wir es nicht ſehen. Wir kommen an ſeinem Orte darauf zurück, wie der Dichtkunſt die beſondern Wirkungen, die in dieſen Zuſammenhang gehören, erſt wahrhaft zu Gebot ſtehen. Die Geiſtigkeit des einzelnen Zuges im poetiſchen Bilde iſt aber zugleich ein Theil der geiſtigen Durchſichtigkeit, der in dieſer Kunſt wie in keiner andern das Ganze durchdringt. Sie betont mit jedem Strich ihres Gemäldes nachdrücklicher, als die übrigen Künſte, die ideale Einheit, welcher alle Theile deſſelben dienen. Der Ausdruck herrſcht hier ähnlich wie in der Malerei, aber auf höherer Stufe, daher intenſiver über die Form. Iſolirt ſich ein Theil des Kunſtwerks und dient nicht der Idee, ſo iſt das Weſen dieſer Kunſt noch ſchuldhafter verletzt, als wenn ebendieß in der bildenden geſchieht, denn ihre Geſtalten ſind geiſtig ſchwebend und flüſſig, das Beziehungsvolle iſt ihr Element. Nun offenbart das Schöne in der beſtimmten Idee die abſolute Idee (§. 15); indem es ein Individuum zeigt, das ganz Individuum iſt und doch ganz ſeiner Gattung entſpricht, alle Gattungen und deren Individuen aber Glieder des Einen Weltganzen

ſind, ſo öffnet es den Blick in eine Welt, welche überall vollkommen iſt, und faßt in ſeinen Ring, ſei er klein oder groß, das All. Die Unendlichkeit des ächten Kunſtwerks iſt daher zugleich Totalität; hat aber keine Kunſt ſo intenſiven Charakter der Unendlichkeit wie die Poeſie, ſo entfaltet auch keine im engen Raum des Einzelnen ſo vernehmbar das Ganze der Welt, der Menſchheit und ihres Schickſals, der Natur in ihrer unendlichen Sympathie mit der Menſchenwelt, keine vermag uns ſo entſchieden „in einen Mittelpunct zu ſtellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen in's Unendliche ausgehen“ (W. v. Humboldt a. a. O. S. 30). Es iſt das Herrliche an einem Kinde, daß es noch ganz als bloße Möglichkeit, daher als unendliche Möglichkeit erſcheint; die männlichſte, activſte Kunſtform verleiht ihren Gebilden bei aller Kraft der Begrenzung dieſe Grenzenloſigkeit der Perſpective und erhebt den einfachſten Fall zum Weltbilde. Hemſterhuis beſtimmt das Schöne als das, was die größte Ideenzahl in der kleinſten Zeit gewährt; damit iſt nicht ſein Weſen, aber ein nothwendiges Merkmal ſeines Weſens ausgeſprochen und der Poeſie kommt im höchſten Grade dieſes Merkmal zu. Ueber Homer's, Shakespeare's, Göthe's Geſtaltungen meint man ein wunderbares Zittern myſtiſcher Luftwellen wahrzunehmen, Zauberfäden, die von dem klar Begrenzten in das Unendliche hinauslaufen, es iſt eine Ausſicht, wie von einem feſten Puncte auf das Meer; es ſcheint alles Große, ewig Wahre herzuſchweben, um ſich in den geſchloſſenen Kreis des Gedichts zu fangen und wieder hinauszurinnen in alle Weite. Es iſt nur dieſer Menſch, dieſe Gruppe von Menſchen, dieſe Natur umher, und man ruft doch aus: ſo iſt der Menſch! das ſind des Menſchen Kräfte, das die Wechſelwirkung mit der Natur! Oder es iſt ſogar nur ein Baum, Fluß, Berg, ein Thier und doch knüpft ſich Ahnung des ganzen Daſeins und der Geſchicke der Seele und der wechſelnden Menſchengeſchlechter daran. Das ächte Dichtwerk iſt auch daher nie zu Ende zu erklären; ein ſolcher Baum mag geſchüttelt werden, ſo oft man will, er ſpendet immer neue Früchte. Ein Vorhang ſchließt den Hintergrund der Scene ab, aber er bewegt ſich geiſterhaft und man meint ein Flüſtern hinter ihm zu vernehmen von wunderbaren Stimmen. Der Maler wird einen Fluß ſo behandeln, daß man ſeine Kühle zu fühlen, ſein Rauſchen zu vernehmen glaubt, daß man im Wechſelſpiel ſeines Spiegels mit Luft und Himmel ein Bild der menſchlichen Seele ahnt, aber Göthe im „Fiſcher“ und E. Mörike in „Mein Fluß“ ſagen es, leihen der Ahnung das Wort.

Die Perſönlichkeit des Dichters wird von dieſem Charakter der Poeſie das Gepräge tragen. Den Naturen, die für die bildenden Künſte organiſirt ſind, theilt ſich etwas von der Ausſchließlichkeit ihres Materials mit und der Beruf, den Inhalt wortlos in daſſelbe zu verſenken, iſt von einer gewiſſen relativen Unbewußtheit begleitet; der Muſiker löst dem Inhalt die

Zunge, aber so ganz in der Weise der Innerlichkeit der Empfindung, daß er gerade noch unbewußter erscheint, als namentlich die Maler-Natur, die hellblickendste und am meisten geschüttelte in der Gruppe der bildenden Künstler. Der Dichter aber wird sich zu andern Künstlern verhalten wie (in allem tiefen Unterschiede) der Philosoph zu den Männern der Fachwissenschaften, vor ihm liegt das Leben enthüllt, er hat das Räthsel gefunden. Die geistige Gelöstheit, durch die er sich auszeichnet, hat ihre negative Grundlage in der ungleich leichtern Beherrschung des Vehikels, das an die Stelle des Materials getreten ist: der Dichter ist weniger, als jeder andere Künstler, Handwerker, der Geist hat daher wirklich auch weit mehr seine Zeit frei für sinnendes Umschauen und Durchdringen der Dinge. Der positive Grund aber liegt in dem Wesen seiner Kunst, wie es aufgezeigt ist.

§. 838.

Die Poesie ist aber als die subjectiv-objective Kunstform auch die Totalität der andern Künste. Auf der einen Seite hat sie (vgl. §. 834 u. 835) das Reich der bildenden Künste im Besitze: sie bildet nicht nur ihr Verfahren nach, sondern umfaßt überhaupt ihre Gegenstände, und zwar, wie keine von ihnen, in unbeschränkter Ausdehnung, so daß sie die ganze sichtbare Welt vor dem innern Auge ausbreitet. Dazu kommt noch, daß der Dichter auch Tastsinn, Geruch und Geschmack (vergl. §. 71) bedingter Weise in Wirkung setzen kann.

Es ist jetzt näher zu bestimmen, wie die Poesie den Gegensatz der Künste, der objectiven, bildenden, und der subjectiven, stimmenden Hauptform so aufhebt, daß sie in sich vereinigt, was jede derselben vor der andern voraus hat, und so als die Kunst der Künste sich darstellt. Dabei ist von der Wiederaufnahme des Prinzipes der bildenden Kunst auszugehen, denn es ist eine ebenso wesentliche, als vielfach, namentlich in der modernen Zeit, verkannte Grundbestimmung, daß der Dichter das Innere, das er darstellen will, in Gestalten niederlegen, diese als Träger desselben vorführen muß. Wer dem innern Auge nichts gibt, wer ihm nicht zeichnen kann, ist kein Dichter. Das ist die μιμησις der Alten: objective Darstellung; dadurch ist der Künstler ποιητὴς. „Jeden, der im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Object zu legen, so daß dieses Object mich nöthigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher," dieses Wort Schiller's (Briefwechsel mit Göthe Th. 6. S. 35), das wir zu §. 392, 1. in weiterer Bedeutung schon angeführt haben, gilt hier natürlich in seiner engsten. Mancher hält sich für einen Dichter, weil er ein paar Gefühle in Verse

gebracht hat, während er unfähig wäre, das einfachste Object, einen Trupp Bauernburſche, Muſikanten, Zigeuner u. dergl. lebenswahr zu zeichnen. Man berufe ſich gegen unſere Grundforderung nicht auf die lyriſche Dichtkunſt. Es wird ſeines Orts gezeigt werden, daß ihr ſubjectiver Charakter keinen Einwand gegen dieſelbe begründet; vorläufig darf als unbezweifelt vorausgeſetzt werden, daß die zwei Gattungen, die ein umfaſſendes Weltbild in handelnden und leidenden Charakteren objectiv niederlegen, das Weſen der Poeſie vollkommener ausſprechen, daß aber auch die lyriſche Dichtung eine gewiſſe Objectivität, eine Situation, hervortretendes Bild einer Perſönlichkeit fordert. Wir ziehen nur das Reſultat aus §. 834 und 835, wenn wir nun aufſtellen, daß der Standpunct der bildenden Kunſt in der Poeſie wiederkehrt. Im Allgemeinen hat das Wort des Simonides, die Dichtkunſt ſei eine redende Malerei, ſeine Wahrheit. Die dunkle Halle, worin ſich die Kunſt als Muſik von der Zerſtreuung des Sichtbaren tief in ſich ſammelte, thut ſich wieder auf, die Welt liegt im hellen Sonnenſchein ausgebreitet wieder vor dem Auge, aber nur vor dem der innern Vorſtellung. Zunächſt hat dieſe Erneuerung der bildenden Kunſt den Sinn, daß der Dichter das Verfahren der bildenden Künſte eigentlich nachahmen, ein Bild ihres ſpezifiſchen Werkes geben kann: Paläſte vor uns aufbauen, Bildwerke, Gemälde, ſchöne Gärten, gymnaſtiſches Spiel uns vorführen. Es darf nur an die herrlichen Beiſpiele im Homer erinnert werden. Ungleich weſentlicher jedoch, als dieſes Nachbilden, iſt das verwandte freie Bilden an demſelben Stoffe. Dem Dichter ſteht der Wechſel der verſchiedenen Auffaſſungen der bildenden Künſte zu Gebot und er wird bald dieſe, bald jene in Anwendung bringen: er nöthigt uns, bald mit meſſendem, bald mit taſtendem, bald mit maleriſchem Auge zu ſehen. So kann er z. B. Erd- und Bergformen vor unſerem innern Auge entweder mehr ſo aufbauen, daß unſer Gefühl für Maſſenverhältniſſe befriedigt wird, oder er kann ihre ſanften Wölbungen, Sättel, Falten, überhaupt das Bewegtere ihrer Formen dem in das Auge übergetragenen Taſten vergegenwärtigen, oder endlich dieſe Auffaſſungsweiſen ganz in eine Licht- und Farbenwirkung ſtimmungsvoll auflöſen. Es gibt menſchliche Geſtalten, welche nur dem Bildhauer, andere, welche nur dem Maler günſtigen Stoff bieten; der Dichter, der beides zugleich iſt, hat die Mittel, ſowohl die einen, als die andern, der entſprechenden Art der Anſchauung lebendig entgegenzubringen. Die ächte Poeſie iſt im Vergegenwärtigen ſo ſtark, daß wir meinen, ihre Geſtalten greifen zu können; Homer's Gebilde leuchten in vollkommen plaſtiſcher Beſtimmtheit der Formen und Umriſſe, Shakespeare's Charaktere wandeln in maleriſcher Beleuchtung ſo nahe zu uns her, daß wir jeden Zug ſehen können. Zu genau darf es mit dieſem Eindruck allerdings nicht genommen werden, wie ſich anderswo zeigen wird, die Energie ſeines Scheins iſt aber eine vollſtändige.

Wir faſſen hier bereits auch den Umfang des Darſtellbaren in's Auge, ohne jedoch diejenige Seite der Erweiterung noch zu berückſichtigen, welche ſich aus der Vereinigung mit der Grundform der Muſik ergibt, obwohl darauf bereits hier Rückſicht zu nehmen iſt, daß die Gebilde des Dichters Bewegung haben, die des bildenden Künſtlers nicht. Der Dichter umfaßt denn nicht nur dieſelben Stoffe wie dieſer, ſondern auch in unbeſchränkter Ausdehnung. Das ganze Gebiet des Sichtbaren iſt ihm aufgeſchloſſen, auch die Grenzen, welche der Malerei noch geſteckt ſind (vergl. §. 678 ff., abgeſehen von der Beziehung auf das Häßliche, welche hier noch nicht aufzunehmen iſt). Was naturſchön iſt, aber nicht nachgeahmt werden kann, weil es zu momentan, zu unmittelbar, zu außergewöhnlich, zu unerreichbar blendend erſcheint: er kann es uns vorzaubern und er darf es, denn er wetteifert ja nicht in wirklicher Farbe mit der Intenſität der Naturfarben, er gibt dem Momentanen und ganz Unmittelbaren (wie Baumblüthen und erſtes Frühlingsgrün), dem Außergewöhnlichen, Einzigen eine ausgeſprochene Beziehung auf inneres Leben, die ihm ewige Bedeutung ſichert, er „läßt den Sturm zu Leidenſchaften wüthen, das Abendroth in ernſtem Sinne glüh'n." Auch das Kleinſte iſt ihm nicht undarſtellbar, er mag Inſektenſchwärme durch die Luft ſpielen laſſen, mit denen ſich der Pinſel des Malers nicht befaſſen kann, u. dgl. Es iſt namentlich nicht zu überſehen, daß er ſelbſt Solches, was an ſich dem äußern Auge ſichtbar, aber verdeckt iſt, dem innern vorführen, daß er uns z. B. den dunkeln Meeresgrund mit ſeinen Ungeheuern ſchildern kann. In der Poeſie iſt auch das Dichte zugleich durchſichtig. Dieß iſt von den umfaſſendſten Folgen für die Weite und Fülle des Feldes, das der Dichter vor uns ausbreitet: ſeine Bilder decken ſich nicht (Leſſing Laok. Abſchn. 5). Er hat kein beengendes Gedräng im Raume zu ſcheuen, er mag ihn füllen, wie es ihm aus inneren Gründen gut dünkt. Es liegt aber in dieſer Richtung noch ein weiterer ungemeiner Vortheil. Durch ihre Beziehung zum Volksglauben fließt der Kunſt eine Gattung von Geſichts-Erſcheinungen zu, welche ſichtbar unſichtbar genannt werden können und von der gewaltigſten Wirkung ſind: Götter- und Geiſter-Erſcheinungen. Dieſe Weſen ſollen bald nur von denjenigen innerlich geſehen werden, an die ſich der Künſtler wendet, bald äußerlich von einigen der Perſonen, die er im Kunſtwerke vorführt, von andern nicht (wie Banquo's Geiſt im Makbeth und des Königs im Hamlet), bald von allen, immer aber nur ſo, daß es ein unbeſtimmtes Sehen, Sehen einer Geſtalt von verſchwebenden Umriſſen iſt. Ueberall iſt hier der Maler in einer übeln Lage: im erſten und zweiten Falle geräth er in den Widerſpruch, eine Erſcheinung ſchlechthin ſichtbar zu machen und doch anzeigen zu ſollen, daß ſie von Niemand oder nicht von Allen geſehen wird. Leſſing zeigt (Laokoon Abſchn. 12), wie derſelbe aus den Grenzen ſeiner Kunſt

herausgeht, wenn er sich hier mit der Wolke hilft, die bei Homer nur die Unsichtbarkeit bedeuten soll. Er zeigt aber auch, wie der Maler mit den ungemeinen Größe-Verhältnissen der Göttergestalt in's Gedränge kommt, indem er ihr die übergroßen Dimensionen nicht geben kann, und er übersieht nur, daß er das an sich zwar könnte, da ja in der Malerei aller Maaßstab relativ ist (§. 649, 2.), daß aber doch diese Freiheit nicht schrankenlos benützt werden kann, weil im vorliegenden Falle durch die räumliche Fixirung so ungleicher Größenverhältnisse die Helden zu klein erschienen. Hier zeigt sich also, daß doch erst die Poesie auch in der Darstellung jeder Größe ganz frei sich bewegt. Aber noch mehr: die Größe des Götter- und Geisterleibes wächst für die Phantasie zu einer unendlichen an, dem äußern Auge ist sie begrenzt, richtiger: dem deutlich sehenden äußern Auge. Solches unbestimmtes Sehen kann nun der Maler schwer ausdrücken, denn so dämmernd und in Helldunkel verschwimmend er sein Object geben will, es hat doch zu viel Bestimmtheit, um den Abgrund von Staunen zu öffnen, den nur die Phantasie ohne die äußern Sinne kennt. Endlich genießt der Dichter noch einen besondern Vortheil, der in der Anm. zu §. 837 schon berührt wurde, wo von dem Charakter der Unendlichkeit die Rede war, der dem innern Bild eigen ist: er kann Handlungen so schildern, daß wir wissen, sie geschehen jetzt, daß sie uns aber zugleich verhüllt sind, im Dunkel vor sich gehen, oder so, daß Personen im Gedichte selbst darum wissen, sie aus andeutenden Zeichen errathen, sie sich vorstellen, aber ohne sie zu sehen. Hier ergeben sich denn dieselben ungeheuern Wirkungen, wie durch das halbdeutlich gesehene Wunderbare. Welche Hölle gräßlicher Entscheidung liegt in den Worten der Lady Makbeth: jetzt ist er d'ran! Der Maler mag wohl einen Lord Leicester darstellen, wie er verdammt ist, Moment für Moment den Hinrichtungs-Act der Maria Stuart sich zu vergegenwärtigen, man mag ihm den furchtbaren Vorgang in seinem Innern ansehen, aber wie ganz anders wirkt die Scene, wenn der Dichter durch seine Mittel uns zwingt, mit Leicester aus den dumpfen Lauten, die er vernimmt, uns das Bild des Gräßlichen zu erzeugen, das ungesehen von unserem physischen, wohl gesehen von unserem geistigen Auge vor sich geht! — Das sind denn lauter Vortheile, die Lessing wohl berechtigten, (Laok. Abschn. 14) zu sagen: müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Schließlich ist nicht zu übersehen, daß der Dichter auch jene stoffartigeren Sinne, die auf unmittelbarer Berührung, chemischer Auflösung der Körper beruhen, in Wirkung setzen kann und darf, da er ja an die ganze innerlich gesetzte Sinnlichkeit sich wendet. Diese Sinne liegen allerdings schon dem Charakter des Gehöres näher, zu dem wir erst übergehen; ihre

Eindrücke gleichen den toniſchen darin, daß die Sprache eigentlich keine Worte für ſie hat, allein der Dichter kann das Object nennen und darauf geſtützt genügen die unzulänglichen Sprachmittel, uns die dunkeln, aber ſtark ergreifenden Wahrnehmungen dieſer Art zu vergegenwärtigen. Allerdings darf er ſie nur ungleich untergeordneter, als die Vergegenwärtigung von Tönen, ungleich mehr nur als Beigabe des Sichtbaren in uns hervorrufen, es bleibt daher bei dem Satze §. 834 Anm., daß die Poeſie eigentlich kein neues Erſcheinungsgebiet erobert, daß er ſie aber nicht zu ſcheuen hat, daß ſie im Gegentheil bedeutende äſthetiſche Hebel für ihn werden können, iſt ſchon in der Anm. zu §. 71 berührt; er wird ſie wie eine tiefe Symbolik mit menſchlichen Stimmungen in geheimnißvolle Verbindung ſetzen, Aufregungen der bedeutendſten Art aus ihnen entſpringen laſſen.

§. 839.

Auf der andern Seite hat die Dichtkunſt mit der **Muſik** durch ihr 1.
Vehikel, die Sprache, überhaupt die Form der reinen Bewegung, des Geiſteslebens, die **Zeitform** gemein. Sie wendet ſich nun mit dieſer Form zunächſt, 2.
wie jene, an das **Gefühl**, indem ſie nicht nur muſikaliſche Kunſtwerke für das innerlich geſetzte Gehör irgendwie nachzubilden vermag, ſondern, was ungleich wichtiger iſt, indem ſie mit der Tonkunſt den Inhalt theilt und mit ihrem eigenen Mittel, in gewiſſer Beziehung ſogar umfangreicher, Stimmungen darſtellt. Sie hat aber überhaupt das Gebiet der bildenden Kunſt, das Sichtbare, mit dem der Muſik, der innern Welt, ſo zu vereinigen und die unmittelbare Herkunft von der letztern ſo zu bethätigen, daß alle ihre Gebilde durchaus **empfunden** ſind, daß ſie dadurch lebendiges Gefühl der Zuſtände mittheilt. Endlich gibt ſie gemäß dieſer nahen Verwandtſchaft und um nicht alle äußere 3.
Sinnenwirkung zu opfern, ihrem Vehikel, der Sprache, eine der Tonkunſt verwandte, urſprünglich für muſikaliſchen Vortrag wirklich beſtimmte, **rhythmiſche Form**.

1. Zunächſt iſt vom Unterſchiede zwiſchen dem muſikaliſchen und dem zum Wort articulirten Ton abzuſehen und beſtimmt hervorzuheben, daß die Poeſie mit der Muſik die Form des Nacheinander, die Zeitform, alſo die des pſychiſchen Lebens theilt. Der Boden des Geiſtes iſt erreicht und wird nicht wieder verlaſſen, ſondern in die Tiefe bearbeitet. Es iſt aber hier, wo es eben auf die Vereinigung der Wirkungen des Nacheinander mit denen des Nebeneinander ankommt, dieſe Beſtimmung genauer anzuſehen. Der Geiſt iſt keineswegs blos eine Bewegung im Nacheinander, ſondern er iſt zugleich die innerlich gewordene Raumwelt, innerliches Anſchauen des Nebeneinander, alſo des Gleichzeitigen. Es iſt falſch, wenn man ſagt, der Geiſt

könne nicht mehrere Vorstellungen gleichzeitig vollziehen. Als Phantasie breitet er ein Bild vor sich aus, das viele Bilder in sich schließt, seine Gefühle sind concrete Einheiten, als Denken faßt er einen Umkreis von Gedanken in Einem zusammen. Aber Alles, was er innerlich schaut, fühlt und denkt, bewegt sich im stetigen Flusse der Zeit. Der Geist ist zeitlose Idealität, in Zeitform sich äußernd, diese ist der Pulsschlag, der Perpendikel seiner Ewigkeit. So kann er denn das, was er gleichzeitig in sich zusammenfaßt, nicht anders, als in der Form des Nacheinander darstellen, wenn er nicht seine Grundform freiwillig aufgeben und sein Inneres in festem Körper nachgebildet in den Raum stellen will. Die Musik führt gleichzeitige Unterschiede des Gefühls im Nacheinander der Zeit vor, indem sie sich zur Harmonie ausbildet. Die Poesie kann mit dem Vehikel der Sprache nicht ebenso verfahren, denn es können nicht Mehrere zugleich gehört oder gelesen werden, sie gibt aber in Einem Momente der Phantasie eine räumliche und geistige Vielheit, freilich nicht, ohne in Schwierigkeiten und Incongruenzen zu gerathen, indem sie diese Vielheit successiv fortführt. Davon wird seines Orts die Rede sein; jetzt ist zunächst die Verwandtschaft zwischen Musik und Poesie weiter zu verfolgen.

2. Wie das Bewußtsein überhaupt die Erinnerung des Gefühls bewahrt und von ihm begleitet wird, so muß die Kunstform, die den Uebergang vom Einen zum Andern vollzieht, das Element, aus dem sie (logisch, doch in gewissem Sinn auch historisch) herkommt, festhalten und kundgeben. Es sind aber die Momente, worin dieß innige Band, diese Rückweisung auf den mütterlichen Schooß sich ausspricht, wohl zu unterscheiden. Für's Erste findet, ähnlich wie bei der geistigen Erneuerung der Wirkungen der bildenden Kunst, ein eigentliches Nachahmen der Leistungen Statt: die Dichtkunst kann bis auf einen gewissen Grad dem innerlichen Gehöre durch Worte Charakter und Gang von Tonwerken vergegenwärtigen; sie kann es, sofern dem Gefühle das Bewußtsein (§. 748), die Vorstellung bestimmter Objecte (§. 749), das Denken und die Willenserregung (§. 756) immer unmittelbar nahe liegt, sie kann es aber doch nur in ganz entfernter und schwankender Andeutung, indem das Innerste des spezifisch für sich auftretenden Gefühls niemals in Worte zu fassen ist. Nur das Allgemeinste einer Stimmung, wie sie in einer Melodie liegt, kann ausgesprochen werden, wie tief und ahnungsvoll aber, dafür gibt Shakespeare ein Beispiel in den Worten des Herzogs in „Was ihr wollt“:

Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
O sie beschlich mein Ohr dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte stiehlt und gibt. —

Zu größerer Bestimmtheit bringt es natürlich die Poesie, wenn sie dieß ungenügende Andeuten durch das Bild der Wirkung einer bestimmten Musik ergänzt, wie Homer, wo er von Demodokos erzählt, der Dichter der Gudrun, wenn er schildert, wie bei Horands Gesang die Vögel schweigen, die Fische im Wasser stille halten. Dieß ganze Moment bleibt aber ein sehr untergeordnetes; ungleich wesentlicher ist das andere, daß die Poesie einfach durch sich selbst die Welt der Stimmungen darstellt. Der §. sagt: „nach einer Seite sogar umfangreicher, als die Musik"; dieß erklärt sich aus dem, was über das Verhältniß von Vocal- und Instrumentalmusik (§. 764) mit Rückbeziehung auf das Verhältniß zwischen Gefühl und Bewußtsein (§. 748) gesagt ist: das Reich der Gefühlszustände wird viel umfassender geöffnet, wenn das Wort die Objecte nennt, auf welche das Gefühl bezogen ist. Es ist aber an der erstern Stelle auch gezeigt, wie durch diese hülfreiche Anlehnung für die Musik doch eine Incongruenz entsteht, wie sie sich des Textes ebensosehr erwehrt, als an ihn anschmiegt; verhält sich dieß so in jenem Gebiete, wo der Dichter ganz nach den Zwecken des Musikers sich richtet und die Poesie in seinem Text als solche nur geringen Anspruch macht, so wird sich im eigenen Felde der Dichtkunst die Sache anders wenden: in allen speziellen Schilderungen des Stimmungslebens wird, indem das Wort dem Gefühle durchaus Beziehung auf Objecte gibt, dieses in einem gewissen Sinne vielseitiger erschöpft, aber auch aus seinem Elemente gehoben und zum bloßen Begleiter anderer Kräfte, zur bloßen Atmosphäre, worin bestimmter Inhalt, Sichtbares, Vergegenwärtigung wirklich genannter Affecte, Entschlüsse, Handlungen sich gestaltet. Nur darf dieß Element, diese Atmosphäre darum keineswegs zu einer bloßen Nebensache werden, und dieß führt auf das dritte Moment, das Wesentliche, den Mittelpunct. Nicht nur nämlich, wo es sich speziell von Schilderung einzelner Gefühlszustände handelt, sondern überhaupt und immer soll Alles in der Poesie stimmungsvoll sein. Wir haben ja gesehen, daß das Gefühl die lebendige Mitte des Geisteslebens ist, woraus alles Bestimmte hervorgeht, worein es wieder einsinkt, worin es erst zum innersten Eigenthum des Subjects wird, woraus es wieder auftaucht, wie aber das Gefühl nicht verschwindet, wenn das Bestimmte, Bewußte aus ihm sich ausgeschieden hat, sondern es als innige Erinnerung seines Ursprungs begleitet. Dieß gilt nun ganz von der Poesie als der Kunst der Darstellung des bewußten Lebens in Phantasieform. Was nicht empfunden ist, hat kein Leben, keine Wahrheit. Alles ächt Poetische ist durchaus in Empfindung getaucht; es sind wahrnehmbare Wellen, warme Strömungen, welche das ganze Gebild umweben, es ist ein bestimmter Duft, der Niemand entgeht, welcher Sinn hat. Wie viele Poesie ist freilich geruchlos! Ein großer Theil der poetischen Literatur, namentlich der neueren, fällt schon durch diesen einfachen Maaß-

ſtab in das Nichts. Man kann ſagen, daß in der zum vorh. §. angeführten Schiller'ſchen Definition des Dichters nach ihrem erſten Theile: „Empfindungszuſtand" die Poeſie nicht genug von der Muſik unterſchieden ſei; man könnte ebendaſſelbe dem Worte Göthe's vorwerfen: „lebendiges Gefühl der Zuſtände und die Fähigkeit, es auszudrücken, macht den Dichter": man könnte darauf erwiedern, daß hier unter „Zuſtände" wohl das Ganze der Situationen, das Gefühl ſammt den Dingen und Gedanken verſtanden ſei; allein daran liegt hier wenig, ſondern mit gutem Grund haben die beiden großen Dichter unſerer Nation einmal recht und ganz betonen wollen, daß alles Aufzeigen der Dinge in der Poeſie null ſei, wenn es nicht jedem Gemüthe die Innigkeit urſprünglicher Empfindung mittheile zum Zeugniß, daß es daraus hervorgegangen. Daher iſt in ſeiner Einfachheit doch ſo bedeutend, was Göthe von Shakespeare geſagt hat: bei ihm erfahre man, wie den Menſchen zu Muthe ſei. — Wir können nun das Weſen der Dichtkunſt, wie ſich in ihr die bildende Kunſt und Muſik wiederholt und vereinigt, dahin beſtimmen: die Dichtkunſt iſt empfundene und empfindende Geſtalt. Der Mangel dieſer Beſtimmung wird ſich zeigen und heben. — Nahe liegt es übrigens, ſchon hier den Schluß zu ziehen, daß die jetzt hervorgeſtellte Seite der Dichtkunſt ihr beſonderes Recht in einem eigenen Zweige zur Geltung bringen werde. Zum vorh. §. wurde dieſer Zweig vorläufig erwähnt, um einem Einwande gegen die Forderung objectiver Bildlichkeit zu begegnen; der gegenwärtige Zuſammenhang weist poſitiv auf ihn hin, doch iſt dieß erſt aufzunehmen, wenn wir zur Eintheilung der Poeſie in ihre Gebiete übergehen.

a. Vom Rhythmiſchen, — worunter alle Formen der gebundenen Rede begriffen werden, — nehmen wir hier vorerſt nur die allgemeinſte Bedeutung, die innere Begründung im Zuſammenhange zwiſchen Poeſie und Muſik auf. Wenn alles Dichten vom Gefühl ausgeht und, wie es immer zum Objectiven fortgehen mag, im Gefühle bleibt, ſo folgt von ſelbſt, daß die poetiſche Stimmung zugleich eine Nervenſtimmung iſt, welche den Keim und Grund zu gewiſſen formalen Ordnungen, die ſich im Darſtellungsmittel niederlegen, auf ähnliche Weiſe mit ſich führen wird, wie die muſikaliſche. Es leuchtet freilich auch ſogleich ein, daß eine andere Formenwelt in dem articulirten Tone ſich entwickeln muß, der nur Vehikel iſt, als in dem nicht articulirten Tone, der das Material einer Kunſt bildet, aber dieß hebt die urſprüngliche Verwandtſchaft nicht auf. Es iſt bekannt und oft angeführt, daß gehobene Stimmung ſelbſt Naturen, die ſonſt kein Talent zur Dichtkunſt haben, zu rhythmiſcher Sprache fortreißt; wir dürfen hier ſtatt alles Weiteren auf den erſten Theil der Lehre von der Muſik, auf die Blicke verweiſen, die wir in jenen geheimnißvollen Zuſammenhang zwiſchen Seelenſtimmung und Schwingungsleben der Nerven geworfen haben. Derſelbe wird ſich im

Dichter natürlich noch ganz anders, bestimmter und gemessener geltend machen, als im gewöhnlichen Menschen, der nur einzelne poetische Momente hat. Wie er das Bild seines Kunstwerks im Geist empfängt, wird auch das entsprechende Versmaaß im innern Gehöre mit anklingen und seine Formen sind ihm keine Fessel, sondern wachsen organisch mit dem Körper der Dichtung. In Wahrheit ist dieser Uebergang des Gefühlsschwungs in die poetische Sprache eigentlich eine Reminiscenz davon, daß das Element der Sprache, der Ton, in einer unmittelbar benachbarten Kunst überhaupt nicht bloßes Mittel, sondern Material des Schönen war. Der Dichtkunst würde, wenn es anders wäre, das letzte Band verloren gehen, das sie an die eigentliche, äußere, nicht blos innerlich gesetzte Sinnlichkeit knüpft, oder richtiger: das Band, das sie allerdings unter allen Umständen noch an diese knüpft (da doch gehört oder gelesen werden muß), verlöre allen Zusammenhang mit dem Schönen, dessen Vermittler und Leiter es ist. Daher ist ursprünglich alle Poesie unmittelbar musikalisch, das Lied entsteht mit der Melodie und wird anders gar nicht vorgetragen, als in Form des Gesangs mit Begleitung eines Instruments. Dieser innige Zusammenhang kann allerdings, je mehr die Poesie ihr eigenes Wesen in den größeren, objectiven Formen ausbildet, nicht fortbestehen; der volle Sinnen-Eindruck des musikalischen Vortrags drückt auf die Entwicklung des rein Poetischen, stört das nöthige Verweilen bei der Bestimmtheit der innern Anschauung; daher ist es natürlich, daß solche unmittelbare Einheit beider Künste sich in jenen Zweig zurückzieht, dessen nothwendiges Erwachsen aus dem Verhältnisse der Poesie zum Gefühle sich uns bereits angekündigt hat, in den lyrischen. Doch ist sogleich hinzuzusetzen, daß auch dieß besonders enge Verhältniß kein absolutes ist und, nachdem das ursprüngliche Band gemeinschaftlichen Werdens des Textes und der Melodie sich gelöst hat, das stimmungsvollste Lied für sich bestehen kann, so daß durch die musikalische Composition und den Vortrag etwas zwar innig Verwandtes, aber doch Neues und Anderes hinzukommt. Kurz, die rhythmische Form ist, ohne nothwendigen Zusammenhang mit eigentlicher Musik, ein der Poesie wesentliches Analogon von Musik im Bau und Gang der gebundenen Sprache. Die Sache hat übrigens noch eine andere Seite, als die, von welcher wir hier ausgegangen sind und wonach die poetische Stimmung den rhythmischen Gang und Klang der Sprache von selbst mit sich führt; neben diesem Wege von innen nach außen besteht eine Rückwirkung von außen nach innen: die rhythmisch gehobene Rede trägt und hält den Dichter auf der Höhe der idealen Stimmung, warnt ihn, wo dieselbe in's Platte fallen will, und leitet sie in die äußersten Spitzen, den einzelnen Ausdruck hinaus. Nur die Oppositionsstellung im Kampfe gegen eine Dichtung, die in der Form aufzugehen drohte, konnte ein relatives Recht haben, im ernsten Drama grundsätzlich die prosaische Rede als

Regel einzuführen, und die Vorkämpfer ſelbſt giengen unter Vorgang Leſſing's im Nathan auf die gebundene Form zurück. Eine Vergleichung der erſten und zweiten Bearbeitung von Göthe's Iphigenie gibt die intereſſanteſten Belege für unſern Satz (vgl. Göthe's Iph. auf T. in ihrer erſten Geſtalt herausgeg. v. Ad. Stahr). Im bürgerlichen Luſtſpiel oder nach Shakespeare's Vorgang in komiſchen Scenen, die ſich in das ernſte Drama miſchen, behauptet dagegen die Proſa ihr Recht, eben weil ſie anzeigt, daß hier das Gewöhnliche jene Geltung hat, welche ihm an ſich im Komiſchen gebührt. Die Auflöſung des Epos in den Roman war zugleich ein Uebertritt dieſer Gattung auf den Boden der Realität mit ihren proſaiſchen Bedingungen und ebendaher auch eine Auflöſung der rhythmiſchen Sprache in die Proſa; die Frage über Bedeutung und Berechtigung dieſer Form kann hier noch nicht aufgenommen werden. Ueberall jedoch muß die proſaiſche Rede in der Poeſie wenigſtens durch einen Anklang des Rhythmiſchen, den Numerus, ausdrücken, daß hier geweihter Boden iſt, und ihren Eintritt rechtfertigen. — Es wirkt aber ferner die rhythmiſche Sprachform auf die Thätigkeit des Dichters auch in dem poſitiven Sinne zurück, daß ſie im Einzelnen poetiſche Gedanken in ihm weckt, welche in der Intention des Ganzen noch nicht angelegt waren. Auch hier hat die Muſik-ähnlich gehobene Sprache etwas von der Natur eines Materials: es iſt mehrmals, namentlich in §. 518, 1. geſagt, daß der Kampf mit dem Materiale auf die Erfindung ſo zurückwirkt, daß er Motive weckt. Wie manche ſchöne Dichterſtelle verdankt ihren Urſprung dem Zwang und Drang eines metriſchen Verhältniſſes, eines Reims!

Was die Perſönlichkeit des Dichters betrifft, ſo iſt ihm durch den weſentlichen Unterſchied zwiſchen dem bloßen Analogon von Muſik in der rhythmiſchen Behandlung der Sprache und der wirklichen Tonkunſt die Strenge und Länge der Schule erſpart, welche der Muſiker, wie der bildende Künſtler bedarf. Dieß iſt ſchon §. 520, Anm. 2. berührt. Der Dichter braucht überhaupt, da er mit einem wenig widerſtrebenden Vehikel in dem flüchtigen Elemente der Phantaſie arbeitet, ſeiner Kunſt nicht das Ganze ſeiner Lebensbeſtimmung zu widmen, wenn ihm nur Geſchäft, Amt u. ſ. w., dem er daneben ſich widmen mag und das gegen die Verſuchung zu überhitztem Phantaſieleben den heilſamen Widerhalt einer geſunden Trockenheit gibt, die unentbehrliche Muße läßt. Freilich liegt in dieſer größeren Freiheit vom Handwerk auch die ſtärkere Verlockung zum Dilettantismus.

§. 840.

Da aber die Wirkungen der andern Künſte in der Dichtkunſt ſich ſo wiederholen, daß ſie in ein ſchlechthin neues Element verſetzt werden, wodurch allein

ihre Vereinigung möglich wird, so muß ihre Aufnahme auch mit einem großen Verluste verbunden sein: das Leben des Gefühls kann entfernt nicht mit der Innigkeit erschöpft werden, wie in der Musik, das Sichtbare verliert die Schärfe, Deutlichkeit, geschlossene Objectivität, welche ihm die bildende Kunst gibt, und der Versuch, diesen Mangel durch verweilende Ausführung zu heben, geräth, sowie die Darstellung des Gleichzeitigen, durch den Widerspruch mit der Grundform der zeitlichen Fortbewegung in tiefe Schwierigkeiten.

Wenn sich mit der Innigkeit des Gefühls die Deutlichkeit der Vorstellung des Sichtbaren verbindet, wenn es nicht mehr in seiner Reinheit durch Töne, sondern vermittelst genannter Objecte ausgesprochen wird, wenn dieß Tageslicht in sein Helldunkel fällt, so entweicht nothwendig ein gutes Theil seines eigenthümlichen Wesens; es bleibt nur warme Dunsthülle, die einen lichten Kern umgibt, welcher von anderer Natur ist. Daß es nach anderer Seite umfangreicher zur Darstellung kommt, haben wir im vorh. §. gezeigt, bereits aber auch ausgesprochen, daß damit ein Verlust in der Qualität verbunden sein muß. Und doch behält die Poesie von der Musik gerade so viel bei, um dadurch auch nach anderer Seite einen starken Verlust zu begründen. Musikalisch können wir nämlich ihre Innerlichkeit überhaupt nennen, ihr Wesen, sofern sie sich blos an die innerlich gesetzte Sinnlichkeit wendet: und dadurch wird nun auch die Vorführung des Sichtbaren, wodurch sie die bildende Kunst in sich erneuert, mit einem tiefen Mangel unvermeidlich behaftet. Die innerlich gesetzte Sinnlichkeit, sofern in ihr der Proceß der Umbildung des Aufgenommenen beginnt, heißt Einbildungskraft. Mit dieser Hereinziehung in das Innere verliert die Anschauung nothwendig an Schärfe und Bestimmtheit, vergl. §. 388, 1. Dieser Mangel wird auch durch die Phantasie als die zur Ideal-bildenden Thätigkeit erhobene Einbildung nicht ganz getilgt. Wenn dem reinen Bilde, das sie im Innern erzeugt, volle Objectivität (§. 391), sogar ganze sinnliche Lebendigkeit (§. 398) zuerkannt worden ist, so kann dieß nur relativen Sinn haben; der Objectivität als blos innerem Gegenüberstellen kommt nicht die Kraft der Unterscheidung zu, wie dem Gegenschlage zwischen Subject und wirklichem, äußerem Object, dem lebendig sinnlichen Bilde, das nur innerer Schein ist, nicht die Deutlichkeit, wie der eigentlichen, realen Erscheinung. Ebendadurch war ja der Uebergang der Phantasie in die Kunst gefordert, welche dem innern Bilde wieder die Objectivität und Deutlichkeit des Naturschönen verleiht (§. 492, vergl. dazu besonders §. 510). Die Kunst selbst aber, nachdem sie die Hauptformen der Darstellung in sinnlichem Materiale durchlaufen hat, kehrt nun auf höherer Stufe zu dem Standpuncte der Phantasie vor der Kunst zurück. „Auf höherer Stufe," denn der Unterschied ist klar: die Phantasie als Dichtkunst ist ja von der Phantasie,

die noch nicht Kunst ist, wesentlich dadurch verschieden, daß sie sich nach außen erschließt, sich in einem technisch durchgeführten Gebilde mittheilt, wogegen das Gebilde der noch nicht künstlerisch thätigen Phantasie wesentlich noch ein unreifes ist; ihr Erzeugniß hat also nicht nur Objectivität in dem Sinne, wie das innere Idealbild überhaupt, sondern die ganz entwickelte Objectivität der Kunstgestaltung; allein es bleibt in dieser Erschließung nach außen doch innerlich und muß daher die Unbestimmtheit und Undeutlichkeit des Phantasiebildes, das sich noch gar nicht erschlossen hat, doch in irgend einem Sinne theilen; es hat Körper gewonnen, dessen Glieder in festem Kunstverhältniß stehen, aber dieß ist ein Körper, aus welchem der Blitz des Gedankens mit einer Bestimmtheit leuchtet, in welcher diejenige Bestimmtheit, Compactheit und Schärfe der Umrisse sich verzehrt, die dem Werke der bildenden Kunst eigen ist. Das vollständige, wirkliche Ausbreiten vor dem Auge bleibt der unendliche Vortheil des bildenden Künstlers vor dem Dichter. Es müssen nun auch die Incongruenzen stärker betont werden, welche schon zu §. 839, Anm. 1. berührt sind. Der Dichter wird der Undeutlichkeit, an welcher seine Bilder in Vergleichung mit denen des Malers leiden, durch ein Verweilen bei den einzelnen Zügen abzuhelfen streben. Allein es ist dieß in Wahrheit kein Verweilen, denn in Zeitform darstellend rückt er ja fort. Dieser wichtige Satz ist hier vorerst einfach hinzustellen, in der Lehre vom Styl aber genauer auseinanderzusetzen und in seine Consequenzen zu verfolgen. Es handelt sich jedoch nicht nur von der Deutlichkeit, sondern auch von der Gleichzeitigkeit. Wenn nämlich Mehreres, was auf weiten Räumen zu gleicher Zeit geschieht, dargestellt werden soll, so ist nicht die Vielheit an sich dem Dichter ein Hinderniß, denn die Phantasie schaut gleichzeitig Vieles und er mag sein Gesichtsfeld strecken, so weit er will, aber die Theile des Vielen bewegen sich in der Zeitform, ein Geschehen ist darzustellen und der Dichter kann nur Eine dieser gleichzeitig laufenden Linien nach der andern verfolgen. Dieß ist die andere Seite der Beengung, um welche er die freie Weite seiner Kunst erkauft; beide Seiten fassen sich zusammen in dem Widerspruche des Successiven mit dem Simultanen.

§. 841.

Dieser Verlust wird reichlich ersetzt durch das schlechthin Neue, was gewonnen ist. Zunächst liegt dieß in der Vereinigung des Räumlichen und Zeitlichen: die Dichtkunst fesselt nicht einen Moment der Bewegung an das Nebeneinander des Raumes, sondern ihre Gestalten bewegen sich vor dem innern Auge wirklich und sie führt daher eine Reihe von Momenten vorüber, deren Abschluß nur der künstlerische Zweck bestimmt. Dieser wesentliche Fortschritt vereinigt sich mit den in §. 838 hervorgehobenen Vortheilen.

Ein Theil des großen Vorsprungs der Poesie, nicht in Eroberung neuer, aber unendlich neuer Erschöpfung der Erscheinungsgebiete, worin die andern Künste sich bewegen, ist allerdings schon in §. 838 aufgeführt; der Zuwachs an Ausdehnung über alle Art von Inhalt, wurde schon dort hervorgehoben, um dann zunächst die Verluste auf demselben Boden nachzuweisen, hierauf aber nunmehr zu dem absoluten Gewinn aufzusteigen, der für diese Verluste entschädigt. Der quantitative Umfang des Darstellbaren, von welchem dort die Rede war, ist denn eine an sich zwar höchst bedeutende, verglichen jedoch mit dem unendlichen Gewinne, von dem jetzt die Rede ist, noch untergeordnete Eroberung. Die Poesie hat gewonnen eine Einheit des Nebeneinander im Raume und des Nacheinander in der Zeit. Das Werk der bildenden Kunst fesselt einen Zeitmoment im Raume, der Zuschauer löst wohl durch seine Phantasie diese Fessel wieder, indem er sich aus dem fruchtbaren Momente, den der Künstler gewählt hat, die vorhergehenden und folgenden entwickelt; er thut dieß aber, obwohl auf Anlaß, doch nicht unter Anleitung des Künstlers, es ist also zufällig, ob er dieß Vorher und Nachher sich richtig oder falsch, schön oder unschön vergegenwärtigt und wie weit er es fortführt, ja was das Letztere betrifft, so ist überhaupt gar nicht zu bestimmen, an welchem Puncte dieser Reihe seine Phantasie umbiegen und zu der unentwickelten Sammlung von Momenten in Einem entwickelten, die ihm das Kunstwerk vor Augen stellt, zurückkehren soll. Man erkennt, daß dieß trotz allem Charakter klarer Abgeschlossenheit ein Grundzug von Unreife, Unvollendung ist, welcher der bildenden Kunst anhängt. Der Dichter dagegen gibt die Reihe wirklich, er überläßt sie nicht der ungewissen Fähigkeit der allgemeinen Phantasie, er führt sie künstlerisch gebildet an unserem innern Anschauen vorüber, beginnt und schließt sie, wo der innere Einheits- und Lebenspunct seines Kunstwerks es verlangt; wir sehen den Apollo von Belvedere nicht nur, wie er abgeschossen hat und dem Schusse triumphirend nachblickt, den Laokoon nicht nur, wie er von den Schlangen umschnürt in Todesschmerz aufstöhnt, sondern jenen, wie er den Feind ersieht, wie er schießt und nachher in seiner Götterruhe zurückkehrt, diesen, wie er die dämonischen Thiere mit Grauen erblickt, sich mit seinen Söhnen auf den Altar flüchtet, erfaßt wird und wie er nach den letzten tödtlichen Bissen mit ihnen, eine tragische Leichengruppe, hingestreckt liegt. Nun erst nehme man wieder den rein quantitativen Gewinn hinzu, welcher schon in §. 838 hervorgehoben ist: ebenso bewegt, wie die Figur oder Gruppe, die je zunächst den Mittelpunct seiner Darstellung bildet, gibt uns der Dichter Alles mit, was rings diese Gruppe umgibt, soweit es ihm ästhetisch beliebt, seinen Kreis zu ziehen, und dieß gefüllte Ganze führt er dann zu den weiteren Momenten fort; eine ganze breite Masse der verschiedensten Gegenstände in den verschiedensten Zuständen und Stimmungen kann er vor uns hinführen,

einen ganzen, mächtigen Strom, der das unendliche Leben spiegelt, wälzt er gewaltig vor unserem Innern vorüber. Die Schwierigkeiten, denen er nach dem vorh. §. unterliegt, sind darin keine absoluten Hindernisse, sie bedingen nur gewisse Gesetze des Verfahrens und ein gewisses Maaß.

§. 842.

1. **Das Ganze des unendlichen Gewinns erhellt aber in der Verbindung des Inhalts von §. 837 mit §. 841: die also bewegte Gestaltenwelt erscheint nicht nur allen Sinnen, sondern dem innern Gehör wesentlich in der Form der Sprache, welche Alles in das volle Bewußtsein erhebt. Mit der gesammten sichtbaren Welt kommt also die gesammte innere zur Darstellung und zwar so, daß jene sich in diese, diese aber schließlich zur Handlung als dem wahren Ziele der dichterischen Weltauffassung concentrirt, welche demnach das Schöne**
2. **wahrhaft in der Form der Persönlichkeit (§. 19) verwirklicht. Die Handlung begreift auch abstracte Gedanken in sich und solche sind, wofern sie nur durch Empfindung und Leidenschaft mit Veränderungen der Außenwelt in innerem Zusammenhang stehen, von der Dichtkunst keineswegs ausgeschlossen.**

1. Der Dichter zeigt Gestalten, bewegte Gestalten und bewegt in einer Reihe von Momenten, wir sehen sie, wir hören sie innerlich. Wir hören sie aber nicht nur tönen, seufzen, lachen, weinen, sondern auch sprechen. Der Dichter spricht selbst, er erzählt, was seine Personen sprechen, er kann sie auch in der oratio recta sprechen lassen. Er sagt uns, wie seine Personen das Geheimniß der Welt, alle Berührungen zwischen Welt und Mensch auffassen, er sagt uns, wie er selbst es auffaßt, er deutet Alles. Darin erst vollendet sich der Begriff der Einheit des Subjectiven und Objectiven in der Dichtkunst: Alles geht in's Innere, wird zum Innern, wird hier durch die Sprache zu einem Bewußten, und umgekehrt: aller Ausfluß des menschlichen Innern in der Welt, der zur Darstellung kommt, wird mit der Ausdrücklichkeit des Worts auf diese seine Quelle zurückgeführt. Zunächst ist also klar, daß hiemit erst die Lichtfackel in das Innere getragen ist; alle Kunst stellt das Innere dar, entfaltet die Welt, wie sie der Geist beleuchtet, aber wo das Wort fehlt, treten doch nur dämmernd und höchst unvollständig die weiten Gewölbe der unendlichen Innenwelt in's Licht. Was ein Menschenherz in sich bewegen, was es thun und leiden kann, in welchen unermeßlichen Weisen die Welt es anregt, welche Abgründe und Höhen in ihm sich aufthun, welche unendlichen Kämpfe sich in ihm entspinnen, in welchen verwickelten Prozessen die Leidenschaften, die Entschlüsse, die Charaktere reifen, welche Empfindungen ganze Massen, welche Kräfte die mächtige Wucht des Gemeinlebens beherrschen, welche Ideen die Geschichte regieren: Alles wird

nun erſt offenbar, weil es ausgeſprochen wird. Dieß Ausſprechen iſt aber immer zugleich das Zuſammenfaſſen der innern und äußern Welt: jene wird eben darum deutlich, weil durch das Wort alle Beziehungen auf dieſe, auf die Objecte, auf die Natur, auf die feſten Formen der Geſellſchaft, des Staats ausgedrückt, alle Seiten der Erſcheinung verwendet werden können, um Seelenbewegungen zum Verſtändniſſe zu bringen. Göthe bezeichnet das Weſen des Dichters, wenn er von Shakespeare rühmt, wie er das Geheimniß des Weltgeiſtes ausplaudert und verräth, wie es heraus muß und ſollten es die Steine verkündigen, wie ſeine Charaktere ihr Herz in der Hand tragen, wie ſie Uhren gleichen, deren durchſichtiges Zifferblatt das ganze innere Triebwerk ſehen ließe. Der Dichter zeigt die Welt, wie ſie ſich ſtetig im Subjecte zum Lichte des Bewußtſeins zuſammenfaßt, die Welt im idealen Einheitspuncte der Perſönlichkeit; er verwirklicht alſo mehr, als jeder andere Künſtler, was der angeführte §. der Metaphyſik des Schönen aufgeſtellt hat: daß alles Schöne perſönlich iſt. Er macht die Welt durchſichtig, man ſieht durch alle Erſcheinung auf den Brennpunct, dem alles Aeußere nur Anreiz, Organ und Stoff ſeiner freien Beſtimmung iſt. Wir haben von der Poeſie bereits geſagt, der Ausdruck herrſche in ihr über die Form, wir haben ebendaſſelbe von der Malerei geſagt, aber auch in dieſer Beziehung wiederholt ſich der Charakter der Malerei in der Poeſie auf höherer Stufe in unendlich intenſiverem Sinne. — Die Auffaſſung der Welt unter dem Standpuncte der ausgeſprochenen Perſönlichkeit führt nun ſchließlich zum Standpuncte der Handlung. Die Perſönlichkeit, mit dem Inhalte der Welt in unendlichen Wechſelwirkungen erfüllt, beſtimmt die Welt durch Denken und Handeln. Das Denken kann als ſolches nicht den herrſchenden Inhalt eines Kunſtwerks bilden, die Erſchließung, die Verwirklichung der Perſönlichkeit muß alſo die Handlung ſein. Die Welt iſt in der Anſchauung der Poeſie weſentlich Wille. In §. 684, 2. iſt der Malerei ein vorzüglich dramatiſcher Charakter zuerkannt. Dieß im Gegenſatze zu der Sculptur; vergleicht man aber jene Kunſt mit der Poeſie, ſo leuchtet ein, daß dieſe noch eine ganz andere Meiſterinn iſt in der Durchführung der ſtraffen Spannungen, der entſcheidenden Momente, zuckenden Blitze der That. Das iſt die Spitze, in welche ſie das weite und tiefe Bild des innern Lebens zuſammendrängt, das ſie vor uns entfaltet; auf dieſe Spitze ſtellt ſie die Welt; ſie iſt radical, aus der Tiefe der Freiheit läßt ſie die durchgreifenden Acte heranſchwellen, welche den Faden des Gegebenen, die Macht des blos Zuſtändlichen durchſchneiden. Dieſe Stellung der Welt unter den Standpunct des Willens darf natürlich nicht in nackter Einfachheit verſtanden werden; ſie ſchließt z. B. den Zufall nicht aus, nur daß er nicht gilt, als ſofern er vom Willen zum Motiv erhoben wird; es darf ferner nicht blos an einzelne Willens-Acte gedacht werden, ſondern ebenſoſehr an fortdauernde

Folgen von ſolchen, an beſtehende Zuſtände als Product des Gemeinwillens in weit verwickelter Wechſelwirkung mit den Bedingungen der umgebenden Natur u. ſ. w. Ueberhaupt wird die Poeſie verſchiedene Formen treiben, deren eine mittelbarer, die andere unmittelbarer die innere Einheit der Weltanſchauung dieſer Kunſt bis zu ſolcher Straffheit entwickelt, und es iſt das hier erſt Angedeutete in der Lehre von den Zweigen wieder aufzunehmen. — Auch die Perſönlichkeit des Dichters iſt hier noch einmal in's Auge zu faſſen: was zu §. 385, §. 389 Anm. 2. §. 393, 2. als Bedingung der Phantaſiethätigkeit überhaupt aufgeſtellt iſt: ein reiches Erfahrungsleben, das gilt ebenfalls mit beſonderem Nachdruck dem Dichter. Da in ſeiner Künſtlerhand alles Leben zum Seelenleben werden, da er die ganze Außenwelt in's Innere führen und wenden ſoll, ſo muß er mit dem ſcharfen Auge der objectiven Anſchauung den lebendigſten Nerv der Theilnahme vereinigen und dieß kann er nicht, ohne in den Strudel des Lebens, das Meer der Leidenſchaften und tiefſten Kämpfe ſelbſt hineingeriſſen zu werden. Weſſen Bruſt das Leben nicht durchwühlt, wer nicht der Menſchheit ganzes Wohl und Wehe erlebt hat, iſt kein Dichter. Es iſt nicht vorausgeſetzt, daß buchſtäblich alles Schwerſte, Aufregendſte erlebt ſei, dem Dichter-Gemüthe kann zum Himmel und zur Hölle werden, was Andere nur leicht anſtreift, aber genug muß erlebt ſein, um ſich in jedes Glied der Kette menſchlicher Erfahrungen lebendig verſetzen zu können. Um ſo ſtärker iſt aber auch die andere Forderung feſtzuhalten: wer aus dem wühlenden Kampfe nicht geſammelt und geläutert hervorgegangen iſt, der iſt auch kein Dichter, denn wir brauchen nicht auf's Neue zu beweiſen, daß das eigene Innere nicht mehr ſtoffartig mit einer Leidenſchaft verwachſen ſein darf, wenn ſie zum künſtleriſchen Stoffe werden ſoll. Shakespeare's Sonette geben einen höchſt merkwürdigen Blick in ein Gemüth, das von furchtbaren Kämpfen durchwühlt iſt, aber ſich mit der ſtrengſten ethiſchen Kraft der Selbſtbeſtimmung daraus emporarbeitet und Verjüngung aus dem trinkt, was Vernichtung drohte; Tieck hat dieß im Dichterleben tiefſinnig verwendet und und durch Zuſammenſtellung mit R. Green und Marlowe dem Erhebungsprozeß Shakespeare's die künſtleriſche Folie gegeben. Ein durchaus normales Bild für den Satz, von dem es ſich hier handelt, iſt auch Göthe's Leben, namentlich die Entſtehung von Werther's Leiden, worauf ſchon in Anm. 2. zu §. 393 hingewieſen iſt.

2. Es iſt ausdrücklich hervorzuheben, daß die Dichtkunſt fähig und berechtigt iſt, auch Abſtractes auszuſprechen. Es ſteht dieß nicht in Widerſpruch mit §. 16, welcher ſtrenge die Verwechslung der Idee mit dem abſtracten Begriff ausſchließt, denn dort iſt die Rede vom Mittelpunct eines äſthetiſchen Ganzen, hier von Solchem, was nur als Moment im Verlaufe dieſes Ganzen auftritt. Natürlich muß ein ſolches, an ſich proſaiſches, Moment in ſichtbarem Zuſammenhang von Grund oder Folge mit dem

Mittelpuncte, der lebendigen Idee des Dichtwerks ſtehen; ſo können ganz proſaiſche Verhältniſſe, z. B. Rechtsfragen, die furchtbarſten Leidenſchaften, Probleme des Wiſſens die ſchwerſten Gemüthskämpfe hervorrufen, umgekehrt ſittliche Kräfte ſich darin äußern, daß ſie Thaten ausführen, Lebensformen begründen, welche weſentlich proſaiſche Beſtandtheile mit ſich führen, die vom Dichter auseinandergeſetzt werden müſſen, ſie können ihre Fülle und Tiefe im Ausſprechen von allgemeinen Wahrheiten, Sätzen der Weisheit offenbaren, wie der ſchlimme Charakter ſeine Verkehrtheit durch Lüge und Widerſpruch. Ja alles dieß iſt vielmehr nothwendig, wo die Kunſt mit dem Mittel der Sprache das Leben in der Geſammtheit ſeiner Erſcheinungsſeiten darſtellt, und es iſt abermals zu erinnern, was die bildende Kunſt entbehrt, indem ſie alle dieſe Vermittlungen nicht nennen kann. Umfaſſende Kunſtwerke der Poeſie werden, indem ihnen ſo der Dichter unbeſchadet der Objectivität und Concretion ihres äſthetiſchen Lebensſitzes Gedanken in reiner Gedankenform einflechten darf, zu einem Schatze tiefer Wahrheiten; Shakespeare's und Göthe's Werke ſind ganz durchſättigt mit dem Salze der Lebensweisheit. — Wir haben dieſen Punct ſchon berührt in der Lehre vom Erhabenen des Subjects, §. 103; hier, im Gebiete der Poeſie, tritt er erſt in volles und richtiges Licht.

§. 843.

Vor dieſen Mitteln und dieſem Geiſte der Poeſie fallen die Schranken, welche der Einführung des Häßlichen auch im Gebiete der Malerei noch geſetzt ſind, und es bleibt nur die allgemeine äſthetiſche Bedingung übrig, daß ſich daſſelbe in ein Erhabenes oder Komiſches auflöſe. Sie erſchöpft nicht nur dieſe widerſtreitenden Formen, ſondern auch das einfach Schöne in einer Weite und Tiefe wie keine andere Kunſt.

Die Mittel, wodurch die Malerei befähigt iſt, Häßliches äſthetiſch aufzulöſen, erkannten wir in der Vielheit von Erſcheinungen, die ſie in Einem Bilde zu vereinigen vermag und durch die es ihr möglich wird, den an ſich abſtoßenden Eindruck einer Form im Fortgang zu andern, ſchöneren, aufzuheben, ferner in dem fortleitenden, dämpfenden Charakter der Farbe und endlich überhaupt in der Herrſchaft des Ausdrucks über die Form. Die Poeſie beſitzt nicht nur dieſe Mittel, ſondern ungleich mehr. Sie ſchwächt überhaupt und vor Allem die Graßheit der unmittelbaren Erſcheinung des Häßlichen ſchon dadurch, daß ſie es nur der innern Anſchauung vorführt. Mit dem Satze in §. 837 Anm., daß das nur vorgeſtellte Furchtbare unendlich ſtärker wirke, als das wirklich geſchaute („Schrecken der Einbildung ſind furchtbarer, als wirkliche" ſagt Makbeth), ſteht dieſe Wahrheit in keinem

Widerſpruch, denn was durch die Verhüllung vor dem äußern Sinne geſchwächt wird, iſt eben nicht das Furchtbare, ſondern das Häßliche, das zu ſehr als ſolches ſich zu fühlen gibt, um ſich in das Furchtbare poetiſch aufzulöſen, wenn dieſe Schwächung nicht Statt findet. Unter Anderem wird es hiedurch möglich, ſelbſt einen Sinnen-Eindruck zu vergegenwärtigen, in welchem das Häßliche recht eigentlich als ein Eckelhaftes auftritt: den Geſtank; der Dichter kann dieſe apprehenſive Wirkung als Hebel des Furchtbaren (z. B. mephitiſche Dünſte der Flüſſe der Unterwelt, verweſender Leichname) ſo verwenden, daß der Eckel nur ein Mittel iſt, Grauen zu wecken. Er kann aber auch, was den einen Sinn beleidigt, zugleich einem andern zu vernehmen geben, das Uebergewicht des Intereſſes im Sinne des Furchtbaren dieſem zuſchieben und ſo das Häßliche, was jenen verletzt, zu einem bloßen Moment herabſetzen: „wenn Virgil's Laokoon ſchreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig iſt und daß dieſes große Maul häßlich läßt? Genug daß: clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör iſt, mag er doch für das Geſicht ſein, was er will" (Leſſing Laok. Cap. 4). Hier dient alſo dem Dichter die gleichzeitige Verbindung eines Zugs mit andern Zügen; das wichtigſte Auflöſungsmittel aber iſt ihm natürlich das ſucceſſive Fortrücken im Gegenſatze gegen das Fixiren des Moments in der bildenden Kunſt: das Bild, das ſchwebend am innern Sinne vorüberzieht, läßt ſich unendlich leichter in die poſitive anderweitige Wirkung überleiten, die es, an ſich häßlich, hervorrufen ſoll; der Laokoon ſchiene im Marmor unabläßig zu ſchreien, bei dem Dichter ſchreit er nur einen Augenblick (Leſſing a. a. O. Cap. 3); wie aber ein ſolcher weitgeöffneter Mund auf die Leinwand gefeſſelt ſich ausnimmt, kann man an dem gekreuzigten Petrus von Rubens in Köln ſehen. Es iſt ſchon in der Lehre von der Bildnerkunſt gezeigt worden, daß Leſſing Unrecht hat, wenn er der bildenden Kunſt (obwohl er im Allgemeinen natürlich zugibt, daß ſie die Bewegung errathen laſſen, daß ſie Handlungen andeutungsweiſe durch Körper ausdrücken kann), doch das entſchieden Tranſitoriſche verſchließt, vergl. §. 613 und 623; zu dem letztern §. iſt der Satz aufgeſtellt: verboten iſt nicht das Augenblickliche an ſich, ſondern das, deſſen Anblick nur einen Augenblick erträglich iſt. Auch Frauenſtädt (Aeſth. Fragen XIV) weist nach, daß Leſſing hier die Form des dargeſtellten Gegenſtandes und die Natur des Materials, worin dargeſtellt wird, miteinander verwechſelt, indem die Fixirung im dauernden Materiale keineswegs die abgebildete Bewegung in räumliche Dauer verwandelt, alſo z. B. der fliegende Vogel darum, weil ſein Bild auf der Leinwand feſthaftet, keineswegs zu einem ruhenden wird. Nur fehlt er dann ſelbſt gegen die Logik, wenn er ſagt, in der Poeſie werden gewiſſe Darſtellungen, welche nicht wegen ihrer Bewegtheit an ſich, ſondern wegen der grellen Art derſelben aus der Sculptur

und Malerei auszuſchließen ſeien, darum möglich, weil dieſe durch das hörbare, minder lebhaft und anſchaulich wirkende Wort ſchildere; hier verwechſelt er ſelbſt Inhalt und Darſtellungsweiſe; es ſollte heißen: weil die Poeſie vermittelſt des Worts nur auf die Phantaſie, nicht auf die äußere Anſchauung wirke. Darin liegt dann als beſonderes Moment, daß durch jenes Vehikel, deſſen Laut mit dem Dargeſtellten an ſich gar nichts zu ſchaffen hat, auch Gehörs-Eindrücke vergegenwärtigt werden können, und dieß eben iſt der Fall in dem Beiſpiele von Laokoon. Der geöffnete Mund wäre im Marmor oder auf der Leinwand nicht darum häßlich, weil ſchreien momentan, ſondern weil es, für das Auge allein dargeſtellt, ein Momentanes häßlicher Art iſt; der Dichter aber gibt uns nur eine ſchwache Vorſtellung vom offenen Mund und lenkt uns überdieß auf den furchtbaren Laut ab. Uebrigens, nachdem man einer wiſſenſchaftlichen Verwechslung von Inhalt und Darſtellungsmittel gehörig vorgebeugt, hat man dann dennoch nicht zu überſehen, daß der Zuſchauer bis zu einem gewiſſen Grade allerdings dieſes auf jenen in ſeinem Gefühl unwillkürlich überträgt, und dieß iſt eben der Fall bei Solchem, was, wenn es mehr, als momentan, iſt, widerlich wird; da meint man denn, es wolle ſich, von der bildenden Kunſt techniſch feſtgehalten, auch wirklich für permanent erklären. Daher bleibt trotz der urſprünglichen Verwechslung Leſſing's Satz richtig, daß der Laokoon im Marmor immer zu ſchreien ſchiene, während der des Dichters nur einen Augenblick ſchreit. — Ein weiteres Mittel, wodurch die Poeſie das Häßliche in erweitertem Umfang einzuführen und aufzulöſen ſich befähigt, iſt die Farbe. Sie theilt es mit der Malerei, es hat aber für ſie, wie für die letztere, nicht nur die Bedeutung eines mildernden Uebermittelns an einen andern Sinn, ſondern einer Eintiefung der ganzen Erſcheinungswelt und einer Dämpfung ihrer Härten durch die Herrſchaft des Ausdrucks über die Form. Der Dichter hat aber durch das Wort noch einen Reichthum von andern Vortheilen, denn er bringt vermittelſt deſſelben eine Summe von Zügen herbei, die ſämmtlich verhindern, daß das Häßliche ſich als ſolches verhärte, und es ſchließlich als Moment in den Fluß der Handlung überführen. Leſſing zeigt a. a. O., wie Laokoons Schreien das Störende auch dadurch verliert, daß uns der Dichter ſo viele andere Züge des unglücklichen Prieſters kennen lehrt. Angeſichts ſolcher Freiheit erhellt noch entſchiedener, als bei andern Künſten, daß der Begriff einer bloßen Zulaſſung des Häßlichen unzulänglich iſt: die Poeſie kann nicht nur, ſondern ſie will und ſoll das Häßliche erſt in ſeinem ganzen und wahren Weſen in die Kunſt einführen, denn das Häßlche iſt ſchließlich (vgl. §. 108, Anm. 1) das Böſe in ſeiner Erſcheinung und erſt dieſe Kunſt öffnet ja wahrhaft die innere, die ſittliche Welt, welche ohne die Contraſtwirkungen und das Ferment des Böſen gar nicht denkbar iſt. Durch die

reichen Mittel des Dichters wird es nun in den tiefen geistigen Zusammenhang gesetzt, der es gleichzeitig verstärkt und mildert. Es erhält einen eigenthümlichen dämonischen Reiz, indem es mit dem Großen und Edeln geheimnißvoll sich verwickelt und in seiner äußersten Verirrung noch einen verführerischen Erinnerungsschimmer des Schönen auf der Stirne trägt.

Mit der vollen Enthüllung der innern Welt öffnen sich aber auch erst alle jene Widersprüche, durch welche dem Häßlichen sein Stachel genommen, vielmehr in einen Reiz zum Lachen verwandelt wird, und ein gemalter Falstaff ist nicht halb so komisch, als der wandelnde, sprechende, handelnde, dem wir in das Spiel hineinsehen, das seine Genußsucht, sein Witz und sein Gewissen miteinander treiben wie drei Eimer, die immer ihren Stoff ineinander herüber- und hinübergießen. Die Metaphysik des Schönen hat gezeigt, daß keine seiner Grundformen nach der Seite seines Inhaltes so entschieden ein Hergang, ein Verlauf und nach der subjectiven Seite so prägnant ein Act des Bewußtseins ist, wie das Komische. Daraus folgt, daß nur diejenige Kunst, welche wirkliche Bewegung darstellt und durch die Sprache eine Kunst des Bewußtseins ist, diese Welt erschöpfen kann. Wir haben gesehen, wie die Malerei trotz ihren erweiterten Grenzen im Grunde sehr zurückhaltend, mäßig im Komischen ist und sein muß. Der Dichter also erst entfesselt alle Geister des Humors, er erst zeigt uns, wie Weisheit und Thorheit, Kraft und Schwäche in den Tiefen des Gemüths miteinander ihr Spiel treiben, und führt dieß Spiel an das Tageslicht der bewegten, springenden Handlung heraus.

Die Grenze des Verzerrten und Tollen liegt daher für den Dichter einzig in dem allgemeinen ästhetischen Gesetze, daß es sich nicht als solches verselbständige, sondern in eine jener contrastirenden Formen des Schönen überlaufe; es steht zwischen ihm und diesem Reichsgesetze keine Zwischen-Instanz, er ist reichs-unmittelbar. Allein auch das einfach Schöne erscheint in unendlich vertiefter Anmuth, wenn es durch die Kunst des Bewußtseins und der Sprache wesentlich als Seelenschönheit auftritt. Ein Wort kann einen innern Himmel der Liebe, Reinheit, Unschuld enthüllen, in dessen Herrlichkeit der bildende Künstler mit allen seinen Mitteln uns so nicht blicken lassen kann; die Seelen-Anmuth einer Margarethe im Faust, einer Cordelia, Ophelia, Desdemona ist dem Griffel und Pinsel unerreichbar.

§. 844.

Hiemit ergibt sich, daß die Poesie noch mehr, als die Malerei (vergl. §. 657), auf das Prinzip der indirecten Idealisirung gewiesen ist. Dennoch wird dadurch das entgegengesetzte der directen Idealisirung weniger, als in jener Kunst, auf die Seite gedrängt.

Folio
baar

Das Häßliche ist, wie wir gesehen haben, da, wo alle Kunstmittel vorhanden sind, es aufzulösen, nicht blos zugelassen, sondern es wird herbeigerufen, die Kunst muß es wollen. Das Häßliche ist nur die Spitze einer Formenwelt, welche in ihren niedrigeren Graden blos abweichend vom rein entwickelten Normaltypus einer Gattung, unregelmäßig u. s. w. genannt wird. Es geht nun in der Poesie der Zug der Auffassungsweise nothwendig dahin, daß nicht die einzelne Gestalt im Sinne des Normaltypus schön sei, sondern das Schöne aus einer Gesammtwirkung entspringe, worin mehr oder minder unregelmäßige, vom Maaßstab ihrer Gattung mit mehr oder minder Eigenheit bis zur Empörung des Häßlichen abweichende Erscheinungen zusammentreten. Der Grund davon ist zunächst ebenderselbe wie in der Malerei: die Mitaufnahme des die Hauptgestalten Umgebenden, die überleitende, dämpfende Farbe, die freie Einführung einer Vielheit von Gestalten, das Vorwiegen des Ausdrucks über die Form: alles dieß zieht so zu sagen an der einzelnen Gestalt, lockert die Selbständigkeit der ästhetischen Geltung, auf, die ihr in der Götterbildenden Plastik zukommt, und verändert den festen Körper des Schönen in ein ergossenes Fluidum, seinen Buchstaben in einen Geist, der zwischen den Zeilen zu lesen ist. Erwägt man nun, daß in der Poesie alle jene Momente sich nicht nur unendlich erweitern, sondern daß noch das wirkliche Fortrücken, die Zeitform hinzukommt, so kann kein Zweifel sein, daß eine so geistig bewegte Kunst die Würze des Umwegs durch das Indirecte dem geraden Wege des Schönen vorzieht. Hier wird der Strahl der Schönheit aus einer Gährung aufblitzen, in welcher die reine Schönheitslinie nicht gefordert ist, der Gott wird seine Marmorschönheit opfern und wenn tiefe Seelen-Conflicte seine Gestalt zerfurchen, so wird das klar gesprochene Wort diese Furchen deuten. Der Einzelne wird Glied in der Kette einer Handlung mit weitem, Natur und Geschichte umfassendem Horizonte werden, der Stempel des tief und allseitig Durcharbeiteten wird sich daher seiner Erscheinung aufdrücken, wie sie vor unserem innern Auge vorüberzieht. Trotzdem wird das Prinzip der directen Idealisirung von dem der indirecten in der Poesie nicht nur nicht schlechthin unterdrückt sein, wie ja dieß auch in der Malerei nicht der Fall ist (vergl. §. 657), sondern es wird unter der Herrschaft desselben noch ein ungleich größeres Recht fortbehaupten, als in dieser Kunst. Zum Beweise ziehen wir aus der Geschichte beider Künste die einfache Thatsache herbei, daß Homer unzweifelhaft ganz Dichter ist, während der Malerei der Alten spezifische Eigenschaften fehlen, welche zum vollen Begriffe dieser Kunst gehören. Das Stylprinzip in beiden ist hier das direct ideale, die Malerei aber leidet darunter, die Poesie nicht. Hätte jene das Helldunkel, die Dimension der Tiefe, die figurenreichere Composition und die Vielseitigkeit des Ausdrucks entwickelt, wie das innere Wesen der Malerei dahin drängt,

ſo hätte ſie charakteriſtiſch, individualiſirend werden müſſen, die Poeſie dagegen entfaltete ihre ſämmtlichen Mittel und konnte doch plaſtiſch ſchön bleiben, ſo daß ein Therſites einſam im Saale der Homeriſchen Statuen wandelt. Es ſcheint auffallend, daß eine Kunſt, in welcher das Salz der Negativität im Verhältniſſe zwiſchen Ausdruck und Form noch um ſo viel ſtärker iſt, als in der Malerei, daß die Poeſie doch in den Grenzen einer prinzipiellen Auffaſſung, welcher dieſe Negativität fremd iſt, auf dem Boden einer einfach ruhigen Harmonie zwiſchen Ausdruck und Form eine ſo viel unzweifelhaftere, den ſpezifiſchen Bedingungen des beſtimmten Kunſtgebiets entſprechende ebenbürtige Welt der Schönheit ſchaffen kann. Es erklärt ſich aber dieſe Erſcheinung einmal daraus, daß in der Poeſie die Farbe kein ſo weſentliches Moment iſt, wie in der Malerei, daß jene vielmehr leichter, als dieſe, dem Formgefühle wieder ein gewiſſes Uebergewicht über das Farbgefühl geben kann. Die Farbe in ihrer Ausbildung zu einer geſättigten Welt unendlicher Uebergänge, Durchkreuzungen von Licht und Dunkel iſt es vorzüglich, was den Accent auf eine Art des Ausdrucks wirft, die einen gewiſſen Bruch zwiſchen dem Innern und Aeußern vorausſetzt, was die Kräfte, Eigenſchaften, Beziehungen jedes Weſens zur Außenwelt ſo reich ſpezialiſirt, daß die einfachere Grundlinie der Schönheit, welche auf naturvolle Harmonie des Gemüthslebens weist, in dieſer Kunſt zu matt, zu unintereſſant erſcheint. Die Gebilde, welche die Dichtung vor unſere Phantaſie führt, haben nun allerdings auch Farbe, über Homer's Welt wölbt ſich der tiefblaue Himmel des Südens und glänzt alles Leben im glühenden Sonnenlichte. Allein wenn alle Züge der Erſcheinung, wie ſie nur der innerlichen Sinnlichkeit vorſchwebt, unbeſtimmter werden, ſo gilt dieß doch mehr von der Farbe, als vom Umriß; dieſer zeichnet ſich deutlicher und ſchärfer vor das Auge der Einbildungskraft, weil er *Linie* iſt. Es iſt doch ungleich mehr Umriß- als Farben-Freude, was wir bei Homer's Gebilden als Objecten des inneren Sehens genießen. Die Poeſie bleibt daher weniger, als die Malerei, hinter den Bedingungen ihrer ſpezifiſchen Kunſtform zurück, wenn ſie die Zeichnung über die Farbe herrſchen läßt; die Zeichnung führt aber als das plaſtiſche Element mehr dem Prinzip der directen Idealiſirung zu. Dieß iſt aber noch nicht die ganze Begründung; zunächſt iſt das Element Bewegung noch in Betracht zu ziehen. Dieſelbe geht in der Dichtkunſt, wiewohl nur innerlich geſchaut, doch wirklich vor ſich, wie in keiner bildenden Kunſt. Sie hat ihr eigenes Reich der Schönheit in der Welle der Anmuth; ihm ſteht eine andere Welt von Bewegungen gegenüber, welche wir gebrochene nennen können und welche auf ein inneres Leben hinweiſen, das aus der Einfalt urſprünglicher Harmonie des Seelenlebens herausgetreten iſt. Der Dichter, der ſich des Vortheils erfreut, daß ihm wirklich bewegte Geſtalten zu Gebote ſtehen, wird nun mit demſelben

Fuge die eine oder andere Welt des Charakters der Bewegung zu der seinigen machen können. Hiemit haben wir aber die Frage bereits in ihren wahren Mittelpunct, in das Innere, in die Form des Seelenlebens geführt, indem wir die Anmuth der Bewegung sogleich mit ihrem innern Grunde, der Schönheit der Gemüths-Einfalt, zusammennehmen mußten. Nun ist nach allem Obigen keine Frage, daß die Poesie unendlich erweiterte Mittel besitzt, jede verwickeltste Brechung des einfach schönen Seelenlebens, das sich mit der Sinnlichkeit in gediegener Harmonie ergeht, in alle ihre Ecken und Härten zu verfolgen, und der Besitz dieser Mittel ist natürlich zugleich der Wille, sie anzuwenden; allein man übersehe nicht, daß jene Welt des Gemüthslebens nur auf dem vergleichenden Standpunct einfach, ungebrochen, harmonisch ist, daß sie an sich ein bewegtes Leben voll von Kämpfen bis zu den äußersten tragischen Conflicten umfassen kann, Alles mit nur weniger vertiefter Resonanz und daher in gewissen Grenzen der Form, welche die unzartere Ausbiegung, den schrofferen Sprung von einer Stimmung in die andere, den tieferen Griff in die Härte der Lebensbedingungen ausschließen. Die Poesie muß nun gerade einen besondern Beruf in sich tragen, die Bewegtheit, welche auch dieser Lebensform zukommt, mit dem Umfang ihrer Mittel zu entfalten, wie es die Malerei, ohne ihre Mittel von ihrem wahren Ziele zurückzuhalten, nicht vermag, einen Beruf, zu zeigen, daß eine Welt, die für den Maler zu leise, zu ungesalzen ist, unter ihrer Hand auflebt, sich vertieft und erweitert, die volle Würze stark wirkender Gegensätze empfängt. Kurz das Verhältniß ist dieses: der plastische Standpunct hindert die Malerei, wenn er auf sie übergetragen wird, an der vollen Ausbildung ihres Wesens als spezifische Kunstform, aber nicht ebenso die Dichtkunst: sie kann eine Welt von Statuen, worin wie in der Sculptur das Gesetz gilt, daß die einzelne Gestalt schön sei, beseelen und nach allen Seiten beleben, weil sie die Sprache und die wirkliche Bewegung in der Macht hat. Diese Auffassung wird sich dann über alle Seiten der Behandlung des Stoffs erstrecken: wie die einzelne geschilderte Persönlichkeit, so die Welt, die Culturformen, die Natur umher, so in der künstlerischen Form an sich die Sprache, die ganze Composition; Alles wird Ausdruck der „folgerechten, Uebereinstimmung liebenden Denkart" sein, welcher Mercutio und die Amme in Romeo und Julie als „possenhafte Intermezzisten unerträglich sind" (Göthe's W. B. 45, S. 54). — Der hier aufgestellte Satz wird seine nähere Anwendung in dem Abschnitt über den poetischen Styl finden und hier die ganze Bedeutung seiner Consequenzen zu Tage treten.

§. 845.

Vermöge dieser Eigenschaften kommt der Poesie der Charakter der Allgemeinheit zu; sie stellt gegenüber den andern Künsten den Begriff der

Kunst an sich dar; die beziehungsweise Leichtigkeit ihrer Uebung ist nur ein Ausdruck ihrer geistigen Natur. Daher verhält sie sich anders zur zeitlichen Entwicklung, als jene: sie eilt ihnen, in naiver Form mit der Musik vereinigt, aber auch in höherer Ausbildung voran, sie ist keiner Nation fremd, sie ist daher die älteste Kunst; aber zu voller Entwicklung ihres Wesens ist moderne Cultur vorausgesetzt, daher ist sie ebensosehr die neueste Kunst.

Der Hauptsatz dieses §. ist schon durch den Inhalt des vorh. eingeleitet, denn wenn die Poesie auf einer Basis der Auffassung, wobei die höchste der bildenden Künste, die Malerei, nicht zu voller Entwicklung gelangen kann, doch in einer Form aufzutreten vermag, welcher kein Merkmal der Kunst mangelt, so sieht man in ein Verhältniß, worin die Coordination mit den andern Künsten aufhört und die Dichtung von ihnen gelöst wie ein feiner Aether über festen Körpern erscheint, ja die Stellung des Begriffs zu den realen Individuen einnimmt. Sie verhält sich zum System der Künste wie das bedeutendste Nervencentrum, das Gehirn, zu den untergeordneten Nerven-Centren und zu den Gliedern, nur daß man dieß Bild ja nicht so verstehen darf, wie Rich. Wagner es braucht, als bezeichne es das Denken im Gegensatze von Empfinden und Anschauen, denn die Poesie ist ja vielmehr die ganze Kunst, vereinigt Empfinden und Anschauen, die Musik und die bildenden Künste, eben wie im Gehirn jede Thätigkeit des ganzen Organismus concentrirt ist, vorgebildet wird. Der Begriff der Allgemeinheit trägt sich nun auf das Historische so über, daß sie von jedem Volk in jedem Bildungszustande geübt wird, nach Göthe's Wort „eine Welt- und Völkergabe" ist und daß sie in der einzelnen Epoche den schweren Gang der andern Künste nicht abwartet, sondern ihnen vorauseilt. Natürlich erklärt sich dieß vor Allem aus der Geschmeidigkeit ihres Vehikels, der Sprache: denn obwohl dieselbe künstlerisch, technisch gebildet werden muß, ist doch diese Arbeit dadurch unendlich erleichtert, daß hier dem Subjecte kein fremder Stoff mit der Sprödigkeit des Objects gegenüber steht, wie im eigentlichen Materiale bei den andern Künsten, sondern eine Aeußerungsform, die an sich zum Leben des Subjects gehört, nur edler, schwungvoller, gemessener zu gestalten ist. Diese technische Leichtigkeit ist daher nur die andere Seite der relativen Körperlosigkeit, der Geistigkeit der Poesie. Es erhellt aus dem Wesen einer solchen Kunst, warum auch das speziellere Talent für sie ungleich verbreiteter ist, als die Begabung für andere Künste, denn sie liegt ja in dem reinen, menschlichen Wesen unmittelbarer, inniger begründet, als diese. Ihre eng verwandte Nachbarinn, die Musik, scheint als die subjective Kunstform auf diese Bedeutung mehr Anspruch machen zu können und demnach sollte man meinen, das Talent für sie sei verbreiteter. Allein das wahrhaft allgemein Menschliche ist nicht

das Gefühl, sondern der Geist, der seiner Natur nach nicht lange im bloßen Gefühle verweilt. Im Gefühle verharren ist individuell und soll es für sich fixirt werden, so bedarf es einer Begabung, die eine besondere Organisation des Gehörs voraussetzt, wie sie in solcher Bestimmtheit für die Auffassung und Behandlung des Rhythmischen in der poetischen Sprache nicht gefordert ist, denn gar Mancher hat seinen Sinn für Versbau und dabei doch kein musikalisches Gehör. Dennoch macht sich die innige Nachbarschaft beider Künste auch im zeitlichen Verhältnisse geltend; denn man kann von jeder sagen, sie sei die älteste Kunst, und der scheinbare Widerspruch löst sich in dem Satz auf, daß beide vereinigt die älteste Kunst sind. Es ist ein altes und wahres Wort, daß die Poesie älter sei, als die Prosa. Wo der Mensch zum Erstenmale die Welt mit erwachtem Geist im Lichte des Allgemeinen betrachtet, da spricht er dieß nicht auf dem Wege aus, der durch eine Reihe verständiger Vermittlungen bei der Idee anlangt, sondern unmittelbar in der idealen Stimmung und Anschauung. So entsteht eine ursprüngliche und unmittelbare Dichtkunst, welche, verglichen mit der ganzen Aufgabe der Poesie, relativ kunstlos, Product der Volksphantasie, Kunst vor der Kunst, *naive* Kunst (vergl. §. 519) ist, und diese Form des unmittelbaren Hervorbrechens theilt die Poesie nicht nur mit der Musik, sondern beide Künste treten in derselben durchaus verbunden auf als *Volkslied*. In §. 766, der darauf schon hingewiesen, ist auch gezeigt, daß die Musik, wie im naiven Zustand eine durchaus frühe, ebensosehr, in ausgebildeter Form, eine wesentlich späte, moderne Kunst sei. Dieß gilt auch von der Dichtkunst, doch mit Unterschied. Um in dem rein subjectiven Gebiete eine Fülle und Reife des Schönen zu erreichen, ist eine Summe von Erfahrung und Durcharbeitung des menschlichen Geistes und Herzens vorausgesetzt, welche in dem engsten Sinne modern heißt, wonach wir die Kunstepoche der Jahrhunderte seit der Auflösung des mittelalterlichen Ideals darunter verstehen, denn früher hat es doch eine wahre Musik in der ganzen Bedeutung des Wortes nicht gegeben. Eine ganze und wahre, eine ausgebildete Poesie, eine Kunstpoesie haben dagegen alle Culturvölker in den verschiedenen Haupt-Perioden ihrer Geschichte gehabt; nur gewisse Zweige derselben, — der lyrische und dramatische, wie wir sehen werden — setzen den modernen Zustand einer vielseitigen und tiefen Entwicklung des subjectiven Lebens, einer Fülle von Erfahrung voraus, doch nicht in dem ausschließlichen Sinne des Worts, wie dieß bei der Musik der Fall ist, sondern in dem relativen, wie derselbe auch in einer Völkerbildung eintrat, die unserer Gegenwart als eine kindliche erscheint, für die Völker selbst aber eine späte Stufe ihres Culturgangs war. Doch stellt sich die Sache bei dem Drama etwas anders, als bei der Lyrik: es konnte sich zu dem Inbegriff dessen, was es spezifisch sein soll, erst in der eigentlich modernen Zeit, in dem Kunstideal unserer Jahrhunderte entwickeln.

β. Die einzelnen Momente.

§. 846.

1. In der Poesie kommt zuerst das Stylgesetz in Betracht, weil unabhängig
von einem eigentlichen Materiale die ganze Thätigkeit von der innern Auf-
fassung ausgeht und nur an die Gesetze gebunden ist, die sich aus dem Wesen
2. der Phantasie und ihrem Verhältniß zum Vehikel ergeben. Die erste Bestimmung
dieses Gesetzes ist negativ, gegen die Verirrung auf den Boden der andern
Künste gerichtet, welche der Poesie dadurch nahe liegt, daß in gewissem Sinne
diese in ihr vereinigt sind. Die Poesie vergeht sich in die Musik, wenn sie
gestaltlos im unbestimmten Weben der subjectiven Empfindung sich bewegt oder
wenn sie die Technik der künstlerischen Sprachform zu ihrem hauptsächlichen
Augenmerk und ihrem Ausgangspuncte macht.

1. Wollte man in der speziellen Erörterung des Wesens der Poesie vom äußeren Verfahren, hier von der Verskunst ausgehen, so geriethe man in die Schwierigkeit, daß man den tiefen und wesentlichen Gegensatz in der musikalischen Behandlung der Sprache, der in der classischen und romantischen Form gegeben ist, darstellen müßte, ehe man seinen innern Grund, den Unterschied der ganzen Gefühls- und Auffassungsweise, in's Licht gesetzt hätte. Die Betrachtung dieses historischen Unterschieds gehört aber allerdings in den gegenwärtigen Abschnitt, er kann nebst allem Historischen nicht in einen besondern geschichtlichen Theil verwiesen werden, denn die Trennung des Geschichtlichen vom Systematischen ist überhaupt in der Lehre von der Dichtkunst nicht mehr, wie in der Lehre von den andern Künsten, möglich. Es leuchtet dieß zum voraus ein, wenn man namentlich bedenkt, was hier aus der Darstellung der Zweige würde, wenn man die großen Unterschiede, welche durch die Geschichte der Poesie in ihnen ausgebildet worden sind, einem besondern Abschnitte vorbehielte oder, da dieß eben nicht möglich ist, welche schleppende Wiederholung entstünde. Ebenso erhellt von selbst, daß die Art der poetischen Darstellung, wie sie in ihrem Unterschiede von der prosaischen demnächst zur Sprache kommen muß, die prinzipielle Erörterung des Stylgesetzes schon voraussetzt, denn eine wesentliche Verschiedenheit des Weges, den das dichterische Verfahren in dieser Beziehung einschlägt, hat ihren Grund ebenfalls in jenem Gegensatze der ganzen Auffassungsweise, der an sich im Stylprinzip eingeschlossen ist. Dieß ist der negative Beweis für die gewählte Ordnung, der Beweis aus den Uebelständen, die sich im andern Fall ergäben; der positive liegt darin, daß die Poesie kein eigentliches Material mehr hat. Das Verfahren dieser Kunst ist nicht, wie bei den andern

Künſten, aus den Bedingungen eines beſtimmten äußeren Stoffes abzuleiten, den ſich die Phantaſie zwar frei erwählt, durch den ſie ſich aber auch feſte Schranken ſetzt; an die Stelle des Materials tritt ja hier die Phantaſie des Zuhörers, und in welchem Charakter der Formgebung ſie bearbeitet werden ſoll, dieß hängt nur von der innern Auffaſſungsweiſe des Dichters ab. Er iſt hierin allerdings nicht ſchlechthin frei, ſondern, wie der Bildner und Maler an Schwere, Ausdehnung, Licht, Farbe u. ſ. w., an beſtimmte Geſetze gebunden, aber doch nur an ſolche, die aus ſeinem geiſtigen Elemente, nämlich aus dem Weſen der Phantaſie fließen. Hier liegt dasjenige, was den körperlichen und toniſchen Stoffbedingungen in den andern Künſten entſpricht. Die Poeſie iſt auch in dieſem Sinne reichsunmittelbar. Die Behandlung des äußern Vehikels, der Sprache, iſt dann zunächſt reines Ergebniß der innern Art und Weiſe, wie der Dichter auffaßt und auf ſeinen Hörer wirkt; allerdings ergeben ſich aus dem Verhältniſſe dieſes Vehikels zum Inhalte, zum Leben der Phantaſie, auch gewiſſe Schwierigkeiten, die wir angedeutet haben und jetzt deutlicher auseinanderſetzen werden; aber die hieraus fließenden Beſchränkungen der Freiheit des Dichters gleichen entfernt nicht der Strenge der Geſetze, die für andere Künſte aus ihrem Material entſpringt.

2. Die Uebergriffe auf den Boden einer andern Art der Phantaſie und ihres ſpezifiſchen Verfahrens, zu denen die Poeſie wie alle andern Künſte verſucht iſt, ſind für ſie, die das Syſtem der Künſte abſchließt, lauter Rückgriffe: ſie meint zu gewinnen, was ſie gegen jene eingebüßt hat, und ſie verliert, was ſie durch dieſe Einbuße erreicht hat. Der erſte dieſer Rückgriffe, die ihrem Stylgeſetze widerſprechen, iſt nach dem Elemente gewendet, aus welchem ſie zunächſt herkommt. Die Poeſie kann auf zweierlei Art muſiciren, ſtatt zu dichten. Die erſte beſteht darin, daß ſie es überhaupt dem ganzen Inhalte nach nicht eigentlich zur Anſchauung bringt, ſondern den Hörer oder Leſer im Nebel des geſtaltloſen Empfindens feſthält. Es iſt dieß eigentlich bloße Stimmung zum Dichten ſtatt wirklichen Dichtens, eine falſche und einſeitige Wendung der Wahrheit, daß jede ächte Poeſie vor Allem den Eindruck des tief Empfundenen machen muß; denn wir haben geſehen, daß die Dichtkunſt das Gefühl weſentlich an das Bewußtſein knüpft, in Geſtalten als ſeine Träger verlegt und eine objectiv klar gebildete Welt mit ſeinem warmen Element umhüllt. Man wird nicht ſagen können, daß eine ſolche Geſtaltloſigkeit vorzüglich den unreifen Anfängen der Poeſie eigen ſei; wohl kann es in der urſprünglichen, naiven Dichtung an Liedern nicht fehlen, die faſt nichts ſind, als etwas entwickeltere Interjectionen, im Ganzen und Weſentlichen aber werden wir ſehen, daß dieſelbe, unbeſchadet ihrer unmittelbaren Verbindung mit dem muſikaliſchen Vortrage, dem Inhalte nach objectiv, anſchauend iſt. Geſchichtlich betrachtet wird eine Poeſie der geſtaltloſen Empfindung vielmehr in verhältnißmäßig ſpäter Zeit

durch den Kampf gegen die geiſtloſe Regel eines conventionell gewordenen Styls ſich erzeugen. So brach in der neueren deutſchen Poeſie der erwachte Genius im Sturme gegen Gotſched und die Franzoſen zuerſt als hoch angeſchwelltes, überſchwengliches Gefühl hervor; dieſe Stimmung brütet wie eine heiße, zitternde Luft, in die ſich alle Beſtimmtheit der Umriſſe auflöst, über den erſten Poeſieen der jugendlich drängenden Geiſter. Klopſtock's Meſſias wurde, wie es Gervinus treffend bezeichnet hat, mehr ein Oratorium, als ein Epos, Herder's und Göthe's Styl war ein Sprudeln des übervollen Herzens, das ſich athemlos in Ausrufungen und Gedankenſtrichen bewegt und die Herrlichkeit der neu aufgegangenen inneren Welt zu verletzen fürchtet, wenn es zur Ruhe objectiver Geſtaltung übergienge. Das hatte freilich ſeinen tieferen und allgemeineren Grund in dem Charakter einer geiſtigen Revolution, welche, ergänzend, was die Reformation begonnen, dem Subjecte zuerſt das Bewußtſein ſeiner freien Unendlichkeit gab, ohne ihm noch den Weg zu zeigen, wie ſich dieſelbe mit der Erfahrung, mit der Schranke des Endlichen zu vermitteln habe; wie daher die politiſche Revolution nicht zu bauen vermochte, ſo die geiſtige nicht, ein klares Weltbild zu geben. Vergl. hiezu §. 477. Ohne die Kraft und Friſche, die ſie in jener erſten Zeit der ächten Sentimentalität hatte, blieb die Subjectivität ein Grundzug der modernen Zeit, der ſich auf Koſten der Geſtaltung in die Poeſie legte. Es äußert ſich dieß nicht nur darin, daß das Lyriſche im Epiſchen und Dramatiſchen überwuchert, die feſten Grenzen der Zweige löst und Zwitterformen hervorbringt, ſondern auch im Lyriſchen ſelbſt, denn wie ſehr dieſer Zweig der Muſik verwandt ſein mag, ſo verlangt er doch ſeine Beſtimmtheit, Deutlichkeit, ſeine Art von Objectivität. Ein Beiſpiel des muſikaliſch Nebelhaften ſind namentlich die lyriſchen Dichtungen Tieck's: ſie wirken, als hätte man zu ſtarken Thee getrunken und befände ſich in einer Ueberſpannung aller Nerven, die der Seele eine unendliche Hebung ihrer Kräfte vorſpiegelt, ein inneres Sauſen, Summen und Weben, wobei ſchlechterdings nichts zu denken iſt und das etwa einem verworrenen Phantaſiren auf dem Clavier gleicht. — Muſikaliſch ſubjectiv iſt auch die unendliche Maſſe von lyriſchen Erzeugniſſen jenes Dilettantismus zu nennen, dem die Leichtigkeit, in einer längſt zugerichteten Dichterſprache Verſe zu machen, den Mangel des Talents, der Originalität verhüllt: allgemeine Empfindungen, wie ſie in jedem menſchlichen Leben wiederkehren, ausgedrückt in verbrauchtem Apparate, gelten für Poeſie, weil ſie eben Empfindungen ſind.

Die andere Art des Uebergriffs in die Muſik liegt auf der formellen Seite: das Vehikel, der Rhythmus, die Sprachform, wird zum Zwecke. Die Verſuchung hiezu entſpringt daraus, daß das Vehikel allerdings, obwohl es nicht Material iſt (vergl. §. 839, 3.), von der Idealität der Stimmung

ergriffen und umgebildet werden soll. Aus der zuerst noch gestaltlosen Fülle der wahren poetischen Stimmung keimt aber vor Allem die innere Gestalt, der Körper einer gehaltvollen Anschauung, das rhythmische Gewand wächst mit ihm und umschließt ihn in würdigen Falten; es ist nicht der ächte Prozeß, wenn die Wärme unmittelbar in die Technik der Sprachform ausweicht; die Draperie, auf welche die erste Aufmerksamkeit gerichtet wurde, wird eine verschwommene Bildung umkleiden. Dieser Weg läßt vielmehr auf Mangel an wahrer Wärme, das entschiedene Uebergewicht der formellen Virtuosität auf innere Kälte schließen. Es scheint hier das gerade Gegentheil jenes andern Uebergriffs vorzuliegen, der im Ueberschwang der Empfindung seinen Grund hat; es verhält sich auch zunächst so, allein das überhitzte Gefühl, das sich sträubt, in die feste Gestaltung überzugehen, kann auch Manier werden, erkaltet zur Routine und schlägt sich in den Eisblumen der Verskunst nieder. Die romantische Schule ist auch für diese „kalte Gluth und lichten Rauch" ein belehrendes Beispiel. Es ist aber noch eine andere, schwieriger zu fassende Erscheinung zu nennen, die der §. durch den Zusatz: Ausgangspunct bezeichnet; es gibt Dichter, welche im Ganzen mehr Virtuosen der formellen Technik, als wahre Schöpfer eines poetischen Inhalts sind, denen aber in manchen Momenten am Klange der formellen Schönheit das gehaltvollere Gefühl, das innig geschaute Bild anschießt; sie arbeiten von außen nach innen, statt von innen nach außen, aber in glücklichen Stunden führt sie ihr umgekehrter Gang auch zum Ziele. Solche Naturen werden ihren, zwar fragmentarischen, höheren Beruf allerdings schon in der technischen Form, auch wo die Pygmalions-Statue nicht erwarmt, durch eine besondere Feinheit, ein plastisches Gefühl an den Tag legen, so daß man versucht ist, die Genugthuung, die der Rhythmus des Verses an sich allein gewährt, für ganze ästhetische Freude zu nehmen. Platen ist eine solche Natur, zum Theil auch Rückert. — Man sieht, in wie mannigfachen Verschiebungen die Wirklichkeit auseinanderlegt, was in der Idee der wahren Dichtung ein Volles, Ganzes, Eines ist.

§. 847.

Noch näher liegt der Poesie die entgegengesetzte Verirrung auf den Boden der bildenden Kunst. Sie besteht darin, daß das Sichtbare durch Aufzählen der einzelnen Züge so geschildert wird, als verweilte der Zuhörer mit dem äußern Auge vor einem in das wirkliche Nebeneinander des Raums gestellten Bilde. Dadurch geräth die Langsamkeit, womit die Rede vorrückt, und der Zwang, den sie ausübt, mit der Schnelligkeit und Freiheit der von ihr angeregten Phantasie, die mit Einem Blick ein Ganzes schaut, in Widerspruch. Der Dichter hat vielmehr das Sichtbare mit wenigen Zügen so zu vergegen-

wärtigen, daß es in den Bewegungszug der Phantaſie aufgenommen wird. Tiefer betrachtet entſpringt das wahre Stylgeſetz aus der Zuſammenfaſſung der Aufgabe der Poeſie, Geſtalten zu geben (§. 838), mit ihrer höchſten, die innere Welt und ſchließlich Handlung darzuſtellen (§. 842), und beſtimmt ſich dahin, daß dieſe Kunſt Körper andeutungsweiſe durch Handlungen nachzuahmen hat (Leſſing).

Die Poeſie ſchwebt zwiſchen den beiden Verirrungen, von deren zweiter dieſer §. handelt, wie zwiſchen Scylla und Charybdis: um der geſtaltloſen Empfindung zu entgehen, verfällt der Dichter leicht in das Verfahren des Malers und da die Flucht vor dem Unbeſtimmten und Farbloſen jedem klaren Geiſte das Natürlichere iſt, ſo droht von dieſer Klippe die größere Gefahr. Die deutſche Literatur darf ſtolz darauf ſein, durch Leſſing das große Grundgeſetz der Dichtkunſt, welches dieſer §. ausſpricht, ein für allemal hingeſtellt zu haben. Seit wir ſeinen Laokoon beſitzen, gehört der Satz, daß der Dichter nicht malen ſoll, zum ABC der Poeſie. Wer dagegen am meiſten fehlt, ſind noch heute, wie damals, als ſie die beſchreibende Poeſie einführten, die in Deutſchland in den Brockes, Haller, Kleiſt ihre Nachahmer fand und gegen welche Leſſing's Schrift gerichtet war, die Engländer; Walter Scott hat ſeine bedeutenden Schöpfungen unter dem Druck eines eingefleiſchten Sündigens gegen dieſen Urcodex faſt erſtickt. Es iſt das ſcharfe, faſt mikroſkopiſche Sehen, was ihn und Andere dazu verführt: das umſtändliche Aufzählen der Züge ſoll den Leſer in den Stand ſetzen, die Geſtalt bis zur Illuſion des phyſiſchen Schauens und Greifens überzeugend vor ſich zu bekommen; der Dichter will den Beweis führen, daß er ſelbſt ſo haarſcharf geſchaut habe, und der Leſer ſoll ihm folgen, aber die Wirkung iſt die entgegengeſetzte. — In der Nachweiſung des Geſetzes, von dem es ſich hier handelt und auf das wir zu §. 839 und 840 vorläufig hingedeutet haben, weichen wir jedoch von Leſſing's Begründung (ſ. Laokoon Cap. 16 und 21) auf den erſten Schritten ab, um erſt zum Schluſſe die poſitive Formel von ihm zu entlehnen. Der Satz, von welchem er ausgeht, daß die Kategorie der Zeit, welcher die Poeſie durch ihr Darſtellungsmittel angehört, das Simultane des räumlichen Nebeneinander als Inhalt des Dargeſtellten ausſchließe, iſt nicht richtig. Die Kategorie, in welche das Vehikel fällt, iſt allerdings zugleich diejenige, in welcher das Leben des Geiſtes an ſich, alſo das Organ, von welchem und für welches gedichtet wird, ſich bewegt. Das Zeitleben des Geiſtes iſt aber, wie wir gezeigt haben, in jedem Moment eine intenſive Einheit von Verſchiedenem, ſo denn auch als Phantaſie eine intenſive Anſchauung einer Vielheit, welche im Raum ausgebreitet iſt: Ein innerlicher Blick, der ein Ganzes von coexiſtirenden Theilen überſchaut. Der Gegenſtand dieſer innern Anſchauung

kann an sich ganz wohl ein ruhender sein und die Mittheilungsform der Rede ist dadurch, daß sie successiv schildert, an sich nicht unfähig, den Geist in der Weise zu bestimmen, daß er sich das Bild eines solchen räumlich fest ausgebreiteten Ganzen erzeuge. Lessing bemerkt richtig, daß bei Beschreibungen für prosaische Zwecke das allmälige Aufreihen von Zügen kein Hinderniß für den Leser ist, sich aus ihnen ein Bild zusammenzufügen (a. a. O. Cap. 17). Natürlich ermangelt ein also zusammengesetztes Bild der Wärme, der Idealität. Und hier sitzt denn das Wesentliche: im Gebiete der Kunst will auch die empfangende Phantasie zeugend, nachschaffend sich verhalten; sie ist in diese Stimmung, diese Selbstthätigkeit von Anfang an durch den Dichter versetzt. Einmal selbstthätig erzeugt sie sich nun auf Eine richtige Berührung des poetischen Zauberstabs in Einem Augenblick das von dem Dichter beabsichtigte Bild mit seiner Vielheit von Zügen, richtiger: nur das seiner Absicht irgendwie entsprechende, denn hier tritt ein wesentlicher weiterer Unterscheidungszug der Dichtkunst auf: der bildende Künstler schreibt dem Zuschauer das Bild genau vor, indem er es ihm sichtbar ausgeführt vor das äußere Auge stellt; der Zuschauer ist hierin *unfrei*; worin er frei ist, das ist die innere Erzeugung eines Bildes der Reihe von *Bewegungen*, die dem dargestellten Momente vorangehen und folgen; der Dichter dagegen schreibt dem Zuhörer das Successive, das Wesentliche der Bewegung, den Gang des Ganzen vor, da ist der Erstere hierin unfrei; dagegen gibt er ihm zur Erzeugung des innern Bildes in seiner qualitativen Gestaltung nur den Anstoß: darin ist der Zuhörer also hier ungleich *freier*, als in der bildenden Kunst. Es verschlägt auch nichts, wenn dieser sich die Gestalt etwas anders, als jener, vorstellt, wenn nur die Grundzüge im Bewegungscharakter der Absicht des Dichters entsprechen. Wenn die Amme in Romeo und Julie in eitlem Putz angestiegen kommt, den Auftrag Juliens an Romeo zu bestellen, und anfängt: „Peter, meinen Fächer!“ so mag sie sich der Eine größer, der Andere kleiner, jener in diese, dieser in jene Farbe gekleidet vorstellen: nur ein ganz stumpfer Leser wird nicht augenblicklich ein in den wesentlichen Zügen richtiges Bild der närrischen, treuen und gemeinen, geschwätzigen und verschwiegenen, kupplerischen, in Runzeln noch eiteln, aufgeputzten Alten vor sich haben, wie sie mit koketten Schwenkungen der Hüfte und steilem Kopfe die vornehme Dame affectirt. Die Phantasie will also in der Dichtkunst schlechterdings nicht aufgehalten und gezwungen sein. Verkennt dieß der Dichter, so kommt nicht eigentlich „das Coexistirende des Körperlichen mit dem Consecutiven der Rede in Collision,“ sondern die windschnelle, eine Vielheit von Zügen auf Einen Schlag vor sich ausbreitende Bewegung und die Freiheit der Phantasie mit der Langsamkeit, womit die Rede fortrückt, und mit dem Zwange, den ihr Ausmalen auflegt. Der Dichter verfährt dann, als stünde sein Zuhörer vor einem aufgehängten Bilde, faßte nach dem

erſten Ueberblick unter ſeiner Anleitung Theil für Theil in's Auge, ohne Furcht, daß ihm die Zuſammenfaſſung entgehe, denn das Ganze bleibt ja im Raum feſt vor ihm, und endlich gienge er dann zu dieſer über, die nun ein gefüllterer, durch Einzelbeobachtung vollkommenerer Act wäre, als der erſte Ueberblick. Er vergißt, daß er es mit einer bewegten Kraft zu thun hat, welche nichts Feſtes vor ſich hat, welche daher dieſem Zuzählen unter den Händen entſchwebt, entweicht, indem ſie, auf den erſten Schlag ſchon mit ihrem Bilde fertig, bei dem Aufreihen der folgenden ſchon über Berg und Thal iſt, daß ſie, während vornen zuwächst, hinten verliert, daher ſchließlich nichts übrig hat, was ſie zuſammenfaſſen könnte, ſo daß es iſt, „als ſähe man Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze deſſelben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden ſoll, die aber alle auf der andern Seite von ſelbſt wieder herabrollen;“ eine treffliche Vergleichung Leſſing's, nur daß die vernommenen Theile nicht nur, wie er ſagt, dem Ohre, ſondern vielmehr der vorausgeeilten Phantaſie, welche durch das Ohr in Thätigkeit gerufen iſt, verloren gehen. In der That kann Jeder an ſich die Erfahrung machen, daß Walter Scott's und ſeiner Nachahmer breite, Zoll für Zoll, vom Wirbel zur Zehe fortrückende Schilderungen gerade das Gegentheil ihrer Abſicht bewirken, daß man nämlich nichts hat, nichts ſieht. Ja auch bei Beſchreibungen für proſaiſche Zwecke iſt unſer obiges Zugeſtändniß zu beſchränken; bekanntlich iſt es ohne Zeichnung ſehr ſchwer und peinlich, ſich z. B. einen Schlachtbericht klar zu vergegenwärtigen. Der Dichter hat alſo nicht eigentlich und ſchlechthin das Coexiſtirende in ein Succeſſives zu verwandeln, er kann uns Coexiſtirendes vorführen, obwohl ſein Vehikel nicht coexiſtirende Form hat, aber er muß es ſo thun, daß er den bewegten Charakter der Phantaſie berückſichtigt, er muß daher mit wenigen Mitteln dem Leſer oder Zuhörer nur den nöthigen Anſtoß geben und er muß das Räumliche, das er ſo ſchildert, an geſchilderte Bewegung knüpfen, denn die Phantaſie, weil ſie ſelbſt bewegt iſt, will Solches ſehen, was ſich bewegt. Von jenen Mitteln, namentlich den Epitheten, iſt weiterhin in beſonderem Zuſammenhang zu ſprechen, der gegenwärtige betont zunächſt nur, daß ſie einfach ſein müſſen, nicht verſuchen dürfen, ein ausführliches Bild zu geben. Allzu ängſtlich darf dieß allerdings nicht genommen werden und es iſt mehr einzuräumen, als das karge Maaß von den Bezeichnungen, welche Leſſing (a. a. O. Cap. 18) zuläßt; wenn nur die Grundbedingung, das Hereinziehen in den Bewegungsſtrom der Phantaſie, erfüllt iſt. Zunächſt geſchieht dieß dadurch, daß die Gegenſtände als bewegte im eigentlichen Sinne des Worts zur Darſtellung gebracht werden; Leſſing zeigt, wie Homer die Kleider und Waffen Agamemnons ſchildert, indem er ſie ihn anlegen, den Wagen der Juno, das Scepter des Agamemnon und Achilles, den Bogen des Pandarus, den Schild des Achilles, indem er ſie vor unſern Augen

entſtehen läßt. Er hätte noch andere Beiſpiele wählen können, welche mit dieſen Homeriſchen überhaupt unter den allgemeineren Begriff der Thätigkeit fallen. Thätigkeit hat aber einen innern Grund und dieß führt uns tiefer, zu der Beziehung auf das Innere. Auf dieſem Uebergang iſt eine beſondere Sphäre von Stoffen der Darſtellung wichtig: Leſſing hat überſehen, daß es ſich auch von unbeweglichen Gegenſtänden, namentlich von der Landſchaft handelt. Zunächſt wird auch hier gelten, daß ihr Bild an dem Faden einer Thätigkeit (Wandern, Jagen u. dergl.) uns vorübergeführt werden ſoll. Es gibt eine tiefere Form: der Dichter kann, der gute wird immer auch das unorganiſche Leben vor uns werden laſſen, indem er uns eine Ahnung der planetariſchen Thätigkeit gibt, welche dieſe Maſſen aufgerichtet, dieſe Waſſer ergoſſen, dieſe Pflanzen gebildet hat. Allein auch dieſe Wendung iſt es noch nicht, welche Weſen und Streben der Dichtung am klarſten und vollſtändigſten bezeichnet: der Dichter wird die umgebende Natur in die Seele des Menſchen tragen, er wird uns zeigen, wie durch die Sinne ſein Gemüth dieſelbe auffaßt, er wird bewirken, daß der Leſer die Landſchaft mit den Augen der epiſchen Spieler ſieht, — „ihr Auge vor das ſeinige als Augenglas nimmt“ (J. Paul Vorſch. d. Aeſth. §. 80). Dieſes Schildern durch Schilderung des Reflexes auf Zuſchauer im Gedichte kommt nun aber ebenſo bei Gegenſtänden jeder Art in Anwendung; Leſſing führt es nur als Mittel auf, um menſchliche Schönheit zu vergegenwärtigen (a. a. O. Cap. 21. Helena vor den Greiſen auf der Mauer von Troia erſcheinend). Jetzt iſt dieſe directe Beziehung auf das Innere mit der Bewegung überhaupt wieder zuſammenzufaſſen. Bringt der Dichter die Gegenſtände, die er ſchildert, auch nur in Zuſammenhang mit phyſiſcher Bewegung, ſo führt doch der zunächſt nur äußere Zweck derſelben directer oder indirecter auf einen innern. Mit einem ſolchen werden auch Empfindungen über landſchaftliche, menſchliche und jede andere Schönheit immer in unmittelbarer Verflechtung ſtehen. Agamemnons Ankleiden, die Scepter, die Waffen, der Achillesſchild: Alles führt an längeren oder kürzeren Fäden in den Mittelpunct der großen Handlung in der Ilias, die Gefühle der Greiſe bei dem Anblick der Helena ebenſo, und gefühlvolle Betrachtung von Landſchaft im Roman hängt mit Affecten, dieſe mit Thaten und Leiden zuſammen, die vom Centrum der Haupthandlung ausgehen und zu ihm zurückleiten. Leſſing ſelbſt hat daher die Sache im Mittelpunct erfaßt, indem er den Satz aufſtellt, den der §. wörtlich von ihm aufnimmt. — Unter dieſen Mitteln iſt aber gerade das Gewöhnlichſte, Einfachſte noch nicht genannt, auch von Leſſing nicht erwähnt, nämlich die Form der unmittelbaren Begleitung. Der Dichter ſchildert Körper dadurch, daß er einfach zeigt, wie ſie der innern Bewegung, dem Zweck, dem Willen, der Handlung folgen und das Innere ausdrücken. Gerade an dieſer Form läßt ſich auch am beſten nachweiſen, wie ein kurzer Zug

hinreicht, um die Phantaſie zur Erzeugung eines innern Bildes zu beſtimmen. Der Dichter ſage uns alſo von dem Aeußern einer Perſon, die er einführt, zuerſt gar nichts, oder nur ein Wort: ſchön, ſchlank, einfach oder reich gekleidet, bewaffnet u. ſ. w. Nun ſetze er ſie in Handlung und im Zuge der Handlung nehme er, wie in raſchem Vorübergleiten pflückend, einen Zug auf, z. B.: jetzt blitzte das dunkle, das blaue Auge, ſchüttelte er die braunen, die blonden Locken, ſchlug er die Toga auseinander, hob er das lange Schwert u. ſ. w. Später mag dann, um den Zuhörer genauer zu beſtimmen, bei ähnlichem Anlaß ein zweiter, dritter, vierter Zug folgen; eine Berichtigung, Ergänzung des auf den erſten Zug raſch geſchaffenen Bildes ſtört ihn nicht, ſondern nur eine Zumuthung, langſam und in's Kleinſte hinein gezwungen vorzuſtellen. — J. Paul gibt (a. a. O. §. 79) noch zwei Winke: er räth dem Dichter, zu wirken durch Aufhebung, d. h. indem er eine Geſtalt zuerſt verhüllt, als eine durch äußere Hinderniſſe verdeckte einführt, was die Phantaſie doppelt ſtark reizt, ſie ſich vorzuſtellen, und ſie dann erſt aufdeckt; ferner durch Contraſt der Farben oder Verhältniſſe: wenn z. B. die Alten eine Venus zornig darſtellen, ſo heben die Contraſte ſtärker ihre Anmuth hervor, als die Verwandtſchaftsfarben. Dieſe Kunſtmittel ſubſumiren ſich ebenfalls unter den Begriff der Bewegung im allgemeinſten Sinn und haben ſich überdieß mit dem Verfahren zu verbinden, die den Gegenſtand in die Bewegung im engern Sinne des Seelenlebens und der Handlung hineinzieht.

Hiemit iſt nun aber nicht nur eine poetiſche Stylregel aufgeſtellt, ſondern ein tieferer Blick in das Weſen der Dichtkunſt gewonnen. In §. 842 iſt die höchſte Kraft und Beſtimmung derſelben ausgeſprochen: Offenbarung der innern Welt, die ſich in der Handlung zuſammenfaßt; es iſt geſagt, daß hier alles Aeußere in das Innere mündet und aus ihm hervorſtrömt. Dadurch tritt der Inhalt des §. 842 mit dem des §. 838 in eine innere Einheit: die Wiederholung des Standpuncts der bildenden Kunſt auf dem geiſtigen Boden der Dichtkunſt iſt nun in erfüllten Zuſammenhang geſetzt mit ihrer eigenſten Aufgabe, die innere Welt zu erſchließen. — Sieht man auf die Perſon des Dichters und den innern Prozeß ſeiner Thätigkeit zurück, ſo begreift man, wie ihm ſein eigenes Vorfühlen der innern Zuſtände, die er ſchildert, mit dem Schauen der Geſtalten, welche deren Träger ſein ſollen, zu einer lebendigen Einheit ſo zuſammenwachſen wird, daß er ſie wohl unwillkürlich ſogar mimiſch ſich vorſpielt; daher ſagt Ariſtoteles (Poetik 17), der Dichter müſſe bei der Verſetzung in die Leidenſchaften ſeiner inneren Bewegung ſelbſt mit der Gebärde folgen.

§. 848.

Durch ihre Stellung an der Grenze der Künste ist die Dichtkunst die mittelbare Nachbarinn des Gebiets, worin scheinlos das Wahre und Gute ergetragen wird und welches ihr gegenüber Prosa heißt. Sie tritt daher ichter, als jede andere Kunst, auf diesen Boden über, indem sie die wahre thetische Einheit von Idee und Bild entmischt, allgemeine oder thatsächliche Jahrheit mit schönen Formen nur äußerlich bekleidet und durch solchen Inhalt ihrer oder entfernter auf den Willen zu wirken sucht. Hiedurch wird immer igleich die ästhetische Illusion aufgehoben, indem die Person des Dichters zu chtbar hervortritt.

Die Stellung der Poesie ist eine andere, als die der übrigen Künste: sie hat zur einen Seite das Land der Kunst, zur andern das Meer der scheinlosen, reinen Geistesthätigkeiten, welche weiterhin wieder in den Willen und das praktische Leben führen, während ihre Schwestern, von Kunstgebiet umgeben, mitten im Lande wohnen und daher einen größern Sprung nöthig haben, um den festen Boden des ungemischt Schönen zu verlassen. Während daher in der Erörterung des Stylgesetzes bei diesen nur die Ausweichung auf den Boden anderer Künste zur Sprache kam, muß hier schon im gegenwärtigen Zusammenhang auch die Ausschreitung in das Gebiet des mit ästhetischen Mitteln nur äußerlich sich schmückenden Wahren und Guten zur Sprache kommen. Die Enge der Nachbarschaft ist ausgesprochen in der gangbaren und wesentlichen Entgegensetzung der Begriffe Poesie und Prosa: beide werden in diese ausdrückliche Beziehung des Gegensatzes gestellt, eben weil sie trotz der Schärfe der Grenze hart aneinander liegen. Was Prosa sei, wäre nach den Erörterungen in der Metaphysik des Schönen eigentlich nicht mehr zu untersuchen; doch müssen wir darauf zurückkommen, weil diese Spannung des Verhältnisses eine spezielle Beleuchtung verlangt. Wir gehen dabei von der Berichtigung der betreffenden Sätze Wilhelms v. Humboldt aus. Er sagt (Aesth. Vers. S. 20), der Unterschied des Reiches der Phantasie von dem Reiche der Wirklichkeit bestehe darin, daß in diesem jede Erscheinung einzeln und für sich dastehe, keine als Grund oder Folge von der andern abhänge; eine solche Abhängigkeit könne niemals wirklich angeschaut, immer nur durch Schlüsse eingesehen werden; der Begriff des Wirklichen mache auch das Aufsuchen derselben überflüssig; denn hier sei die Erscheinung einfach da, brauche sich nicht erst durch ihre Ursache oder ihre Wirkung zu rechtfertigen; sobald man hingegen in das Gebiet des Möglichen übergehe, so bestehe Jedes nur durch seine Abhängigkeit von etwas Anderem, und Alles, was nicht anders als unter der Bedingung eines durchgängigen innern Zusammenhangs ge-

dacht werden könne, sei idealisch. Es verhält sich aber so gewiß umgekehrt, daß nur zu fragen ist, wie Humboldt zur der schiefen Aufstellung gekommen sei. Nicht die Wirklichkeit schlechthin stellt ihre Individuen wie selbständige Erscheinungen auf, sondern so werden sie aufgefaßt von der Anschauung, und es ist gerade die idealisirende Kunst, welche an der letztern unmittelbar fortbildet; dagegen die Beobachtung, der Verstand geht hinter die Anschauung zurück, welche die Dinge aus der Kette ihrer Vermittlungen herausgreift, stellt sie durch Schlüsse nach den Kategorieen der Causalität, des Mittels und Zweckes u. s. w. in den Zusammenhang allseitiger Bedingtheit, und dieß ist die Prosa, welche in Wahrheit eben das gemein wirkliche Verhältniß begreift. Die Prosa kennt nicht den Schein, als ob ein Individuum absolut sei, das Einzelne ist ihr nie eine Totalität, sie steigt als Philosophie zu der Idee einer Totalität auf, welche im ganzen Weltall, in den unendlichen Zeiten und Räumen, in der allseitigen Vermittlung und Wechsel-Ergänzung alles Einzelnen real ist; diese Totalität nennt man im speculativen Sinne concret, das Individuum ist in ihr als lebendiges Glied des Ganzen gesetzt, aber sie ist nicht concret in dem Sinne, daß das Individuum in ihr mangellos seine Gattung und durch sie das Weltall in sich darstellte. Dieser Betrachtung gegenüber ist das Einzelne auf dem Standpuncte der Prosa immer todt, und zwar ohne Unterschied der niedrigeren und höheren Gebiete; alle Prosa liest das Allgemeine aus seinen Individuen zusammen, die Poesie hat es im Individuum. Jene Fäden der Causalität, welche vom Individuum fortleiten in den unendlichen Progreß des Einzelnen, schneidet die Poesie gerade durch, während die Prosa sie verfolgt. Man sieht aber, wie W. Humboldt bei seiner übrigens so richtigen Idee vom Schönen auf den falschen Begriff gekommen ist. Er bezeichnet (a. a. O. S. 21) die Phantasie als einen Theil der Vernunftthätigkeit, deren Aufgabe es ist, Alles im Zusammenhang zu fassen, zu Einheiten und endlich zur höchsten Einheit zu verbinden. Die Phantasie ist nun wohl eine der Formen des absoluten Geistes, in ihrem Verfahren aber von den übrigen Formen dieser höchsten Sphäre gerade dadurch verschieden, daß sie die Sinnlichkeit in sie heraufnimmt und die höchste Einheit in das sinnlich Eine legt, und eben dieser Unterschied war hier zu betonen. Ferner erkennt Humboldt als wesentlichen Grundzug des Schönen die Tilgung des gemein Zufälligen und meint nun, diese müsse dadurch bewerkstelligt werden, daß die Dinge in ihrem allseitigen Zusammenhang nach Grund und Folge aufgefaßt werden. Allein auf diese Weise tilgt eben nur die Prosa den rohen Begriff des Zufalls, indem sie zeigt, daß das, was eine jeweilig gegebene Linie anscheinend irrationell durchkreuzt, vielmehr nur eine Folge davon ist, daß das Ganze des Lebens ein System von Linien bildet, die sich nach allen Seiten unberechenbar schneiden; nicht

in ihren einzelnen, beſchränkten Gebieten leiſtet ſie dieß, denn jedes derſelben überläßt die Verfolgung gewiſſer Durchkreuzungen in ihre Cauſalität einem andern, die Philoſophie nur überblickt das Ganze und verſöhnt mit jeder Störung jedes Zuſammenhangs auf jedem Punct. Im Reiche des Schönen dagegen wird das Zufällige auf anderem Wege getilgt: es wird in ſeiner, die jeweilige Linie ſtörenden Form entweder gar nicht zugelaſſen, als nicht ſeiend behandelt, oder in ein Furchtbares, ein Komiſches aufgehoben, nimmermehr aber durch denkenden Ueberblick des unendlichen Zuſammenhangs in Natur und Geſchichte auf ſeine entfernten Nothwendigkeiten zurückgeführt. Hier ſind weſentlich die §§. 52 und 53 zu vergleichen. Wie konnte nun W. von Humboldt den falſchen Begriff mit ſeiner richtigen Idee, daß das Schöne eine Totalität, ein geſchloſſenes, nur von ſich ſelbſt abhängiges Ganzes iſt, vereinigen? Er verwechſelt die organiſche Motivirung im Kunſtwerk und jenen Charakter der Unendlichkeit, wodurch die Idealgeſtalt alle Möglichkeiten, die Keime zu allem Großen in ſich trägt, mit dem allſeitigen Netze der Begründungen und Beziehungen, worin die Dinge außerhalb des Kunſtwerks ſtehen und wodurch auf dem Standpuncte der Proſa Alles auf Alles hinweist, aber auf andere Weiſe, nämlich auf Koſten der freien Selbſtändigkeit.

Wir werfen noch einen Blick auf ein beſonderes Gebiet der Proſa, die Geſchichte. Das Weſentliche iſt allerdings in anderem Zuſammenhange (§. 400) ſchon vorgebracht und es bleibt nur wenig zu ſagen übrig. Die Grundlage des hiſtoriſchen Standpuncts bleibt unbeſchadet ſeines höheren Zieles weſentlich die, daß man erfahre und wiſſe, was geſchehen iſt, wogegen der Dichter zur Anſchauung bringt, was nie und immer geſchieht, jedoch in ſolcher individueller Beſtimmtheit, daß der Zuhörer überzeugt iſt, es könne in einer beſtimmten Zeit, an beſtimmtem Ort ſo und nicht anders geſchehen ſein, oder richtiger: es müßte, wenn es geſchähe, ſo und nicht anders geſchehen. Ariſtoteles ſagt in der ſchon zu §. 400 angeführten Stelle der Poetik (C. 9), die Dichtkunſt ſtelle mehr das Allgemeine, die Geſchichte das Einzelne dar, und das Allgemeine beſtimmt er näher dahin, daß die Reden oder Handlungen, die einem beſtimmten Manne beigelegt werden, Möglichkeit und Wahrſcheinlichkeit haben. Statt des Letztern würden wir ſagen: innere Wahrheit; eine logiſche Verwirrung aber liegt darin, daß durch die Worte: „einem beſtimmten Manne“ der Begriff des Einzelnen, der vorher die Geſchichte von der Poeſie unterſcheiden ſollte, gerade auch in dieſe aufgenommen iſt. Ariſtoteles ſtellt hiemit die Forderung auf, daß die allgemeine, innere Wahrheit vereinigt ſei mit dem überzeugenden Ausdruck der Individualität; daß das Ewige ſich darſtelle als ein Solches, was auch die Energie hat, unter den Bedingungen der Wirklichkeit zu ſein. Das Richtige iſt, daß ſowohl die

Geſchichte, als auch die Poeſie, jede das Allgemeine und jede das Einzelne hat, aber jede das letztere in anderem Sinn und daher auch das erſtere in anderem Verhältniß dazu. Die Geſchichte nämlich, da es ihr um den Stoff als ſolchen zu thun iſt, nimmt alle die Trübungen des Einzelnen, alſo des Bandes zwiſchen dem Allgemeinen und Einzelnen auf, welche im Naturſchönen der ſtörende Zufall mit ſich bringt, ſie verſöhnt mit ihnen durch den weiten Blick über die Zeiten und Ereigniſſe, die Poeſie aber vollbringt die Verſöhnung hier, auf dieſem Puncte, indem ſie dieſelben ausſcheidet. Ebenſo verſchieden ſind ſie im Umfang der Aufnahme des Einzelnen. Der Geſchichtſchreiber nimmt nur gelegentlich ſolche Züge auf, welche den Gegenſtand der innern Anſchauung greiflich vergegenwärtigen, der Dichter grundſätzlich und überall; auf der andern Seite führt jener eine Maſſe cauſaler Vermittlungen ein, welche den Individuen den ſchönen Schein der freien Bewegung entziehen und ſie insbeſondere in der Zeit mechaniſirter Staatsformen in die Schnüre des Vorgeſchriebenen, Canzlei- und Ordonnanzmäßigen einſpannen, der Dichter ſtößt ſie aus und ſein Augenmerk iſt, dem Menſchen ſeine freie Lebendigkeit zu erhalten. (Vergl. hierüber auch Hegel, Aeſthetik. Th. 3, S. 256 ff.) Dieß führt auf den Unterſchied im Stoffe: die Geſchichte umfaßt Alles, die Dichtkunſt meidet mechaniſirte Zuſtände. Im Uebrigen iſt bei dieſer Vergleichung von Poeſie und Geſchichte vorausgeſetzt, daß ſich beide in denſelben Stoff theilen. Warum es unbedingt vorzuziehen iſt, wenn der Dichter in den betreffenden Zweigen ſeiner Kunſt den Stoff nicht frei erfindet, ſondern aus der Geſchichte nimmt, brauchen wir, da unſer ganzes Syſtem nach Bau und Inhalt vor Allem gegen ſtoffloſen Idealiſmus der Phantaſie gekehrt iſt, nicht weiter zu zeigen. Wenn Ariſtoteles denſelben Satz darauf gründet, daß das Mögliche glaubwürdiger ſei, wenn es geſchehen iſt, ſo muß man wohl bemerken, daß er vorher überſehen hat, in dem Begriffe des Möglichen ausdrücklich den des überzeugenden Individuellen hervorzuheben. Der Dichter thut darum gut, ſich an die Geſchichte zu halten, weil ſonſt ſeinem Werke der Schein der Naturwahrheit, Ton, Wurf und Haltung des individuell Wirklichen abgeht; ſein Werk intereſſirt uns nicht, weil das, was es darſtellt, wirklich geſchehen iſt, ſondern weil es zur Kraft des Allgemeinen die unendliche Eigenheit alles Individuellen aus dem Boden des empiriſch Wirklichen heraufzieht. Daß aber die Umſchmelzung ſchwer und daß daher der Dichter im Vortheil iſt, wenn ſich ihm geſchichtliche Stoffe darbieten, welche die allgemeine Phantaſie, die dichtende Sage ſchon umgeſtaltet, ſchon bis auf einen gewiſſen Grad poetiſch zugerichtet hat, iſt ſchon öfters bemerkt und muß bei dem Drama noch einmal aufgenommen werden. Eine Aehnlichkeit zwiſchen Geſchichtſchreibung und Dichtung liegt endlich im Großen und Ganzen der Anordnung, worin doch auch die erſtere nach einem Geſetze der Ausſcheidung, Auswahl zu

verfahren hat, die der poetiſchen Compoſition verwandt iſt. In dieſer Beziehung vorzüglich ſpricht man von hiſtoriſchem Kunſtwerk. Allein das leitende Prinzip bleibt auch hierin für den Geſchichtſchreiber, daß die ſächliche Wahrheit in volles und reines Licht trete. Würde z. B. eine Thatſache oder eine Reihe von Thatſachen noch ſo dunkle Schatten auf die Idee einer ewigen Gerechtigkeit werfen, die ſich nur anderswo, in andern Geſchichtswerken über den weitern Verlauf der Begebenheiten wieder ausgliechen, der Hiſtoriker dürfte ſie der künſtleriſchen Anordnung zu liebe natürlich nicht unterdrücken.

Nach dieſer Auseinanderſetzung wären nun die verſchiedenen Arten des Uebertritts aus der ächten Poeſie in die Proſa zu beleuchten. Wir beſchränken uns aber hier auf wenige Bemerkungen, weil die Sache an andern Orten zur Sprache kommen muß, nämlich theils in der Darſtellung der Zweige der Poeſie, theils im Anhang (vergl. §. 547). Ohne Vorgriff in die Zweige ſind allerdings auch dieſe Bemerkungen nicht möglich. — Das Vortragen allgemeiner (wiſſenſchaftlicher, ethiſcher, politiſcher) oder hiſtoriſcher Wahrheit, das ſchließlich irgendwie immer auf den Willen berechnet iſt, alſo die Welt unäſthetiſch aus dem Standpuncte des Sollens auffaßt, und das ſich von der äſthetiſchen Einheit entbindet, in welcher es nur als ein vom lebendig anſchaulichen Ganzen getragenes Moment Berechtigung hat, iſt immer zugleich ein falſches Hervortreten der Perſon des Dichters, eine Aufhebung der Objectivität, die, in verſchiedenem Sinne zwar, allen Zweigen zukommt, alſo eine Störung der Illuſion. Im Epiſchen erzählt der Dichter; er verkennt aber das richtige Verhältniß, wonach er blos Organ iſt, wenn er *über* ſeinen Stoff redet, ſtatt ihn durch ſeine Rede nur aufzuzeigen, und das Letztere geſchieht, indem er ſeine Perſonen handeln läßt. Hier müſſen wir nur §. 513 das Wort des Ariſtoteles wieder aufnehmen: der Dichter ſelbſt dürfe am wenigſten ſprechen, denn ſo ſei es nicht gemeint mit ſeiner Aufgabe, nachzuahmen; die Andern drängen durchaus die eigene Perſon vor, ahmen Weniges oder ſelten nach, Homer aber führe nach einer kurzen Einleitung geradezu einen Mann oder eine Frau oder ſonſt etwas ein und nichts ohne, ſondern mit Charakter. Wie wenig iſt dieß einfache Grundgeſetz namentlich in unſerer Romanliteratur erkannt und befolgt! Da werden Verhältniſſe, Charaktere, Stimmungen analyſirt, ſtatt daß uns durch Handlung gezeigt würde, wie ſie ſind, da hört man überall den Dichter als Pſychologen, Philoſophen, Moraliſten, Politiker, der ſich nur dürftig und fadenſcheinig in eine Handlung verkleidet hat. Bei J. Paul, der dieſe unter Excerpten, Excurſen, Reden, Abhandlungen, Hundspoſttagen u. ſ. w. faſt verſchüttet, hängt dieß anders zuſammen, denn er weiß eigentlich, daß er ſündigt, und thut es aus humoriſtiſchem Eigenſinn doch. Eine beſonders gewöhnliche Form iſt die, daß weit zu

viel Gespräch eingeflochten wird; es sprechen zwar die Personen im Roman, aber aus ihnen sichtbar der Poet, der seine Reflexionen an den Mann bringen will und es dadurch sicher wenigstens dahin bringt, daß man ihm gar nicht mehr glaubt, es sei ihm Ernst mit dem Erzählen. — Eine andere, gröbere Form der prosaischen Entmischung ist nun das Ausweichen auf den historischen Standpunct. Es verbindet sich, wo es auftritt, mit jenem Ueberschusse der Reflexion; der scheinbare Dichter will sich in beiden Formen mit dem prosaischen Bewußtsein des Lesers in Vermittlung setzen, durch die letztere aber speziell gegen Vorwürfe, die aus diesem Bewußtsein kommen, verwahren und decken: er kann nichts dafür, wenn dieß und das verletzt, es ist geschehen. Ausdrückliche Versicherungen der historischen Wahrheit, Vorworte, Randbemerkungen mit statistischen Notizen und Argumenten, Nachbemerkungen, überflüssig spezielle Data, zu genaue Localisirungen, Aufnahme einzelner Züge, die ohne poetische Bedeutung sind, aber die geschichtliche Wahrheit verbürgen sollen: das Alles wirkt zusammen, dafür zu sorgen, daß ein recht fühlbarer Erdgeschmack, ein recht schwerer Bodensatz des Stoffartigen zurückbleibe, den kein Schütteln mit dem darüber schwebenden Spiritus zu amalgamiren vermag. Da bleibt das Ganze tonlos, da treten die Massen nicht in Fluß, da erklingt nicht der Strom in jenem Rhythmus, der uns sagt, daß aller Stoff in freien Schein verwandelt ist, daß wir eine zweite, ideale Welt vor uns haben. Man lese z. B. jede beliebige Parthie in dem gewiß nicht talentlosen Bulwer, halte sie neben irgend eine Parthie des Wilh. Meister und höre hin, ob der Unterschied nicht ist wie zwischen dem Klang von Kupfer und Silber. — Auf die lyrische Dichtung wollen wir noch nicht näher eingehen; der betreffende Abschnitt wird zeigen, wie der Lyriker, obwohl er im eigenen Namen spricht, doch sich in gewissem Sinne zu objectiviren hat, wie nahe es aber allerdings ihm besonders liegt, sich nackt an das prosaische Bewußtsein zu wenden. Die Reflexionspoesie ist in diesem Gebiete am meisten zu Hause; in das Feld der historischen Prosa geräth leicht das erzählende Gedicht in Volkslied und Kunstpoesie. — Im Drama ist kein directes Hervortreten der Person des Dichters möglich, um so näher liegt das subjective Hervorsprechen aus den nur scheinbar objectiven Charakteren. Schiller hatte schon große Stufen der Schülerjahre hinter sich, als er im Don Carlos noch recht in die oberflächlich maskirte Rhetorik des subjectiven Pathos verfiel. Seine Nachahmer brachten zu demselben Fehler nicht seine große, weltumfassende Seele mit. Schiller erkannte seine Blöße, nahm seinen Geist in die Zucht der strengen Realität des geschichtlichen Stoffs und gründete mit seinem Wallenstein das neuere historisch politische Drama. Aber seine Nachfolger wußten die Umschmelzung nicht zu dem Puncte zu führen, auf dem sie trotz so vielen Resten von Dualismus bei Schiller schon angelangt

ist. Vielmehr im Drama gerade geht das tendenziös rhetorische Pathos und neben ihm die stoffartige Schwere des Historischen recht im Schwange. Dabei bemerkt man doch auch, abgesehen von dem pathetischen Peroriren hinter der Maske, ein im engeren Sinne merkliches Selbstsprechen des Dichters, und dieß in allen Gattungen, auch im Lustspiel: es werden Entwicklungen von Sachlagen, namentlich Expositionen im Anfang, Auseinandersetzungen der Stimmungen, Leidenschaften gegeben, denen man augenblicklich ansieht, daß die dramatische Person eigentlich nicht mit den andern auf der Bühne, noch mit sich selbst, sondern mit den Zuhörern spricht, also eigentlich der Dichter. Das ist zugleich ein Rückfall in die Kindheit des Drama, wo Einer herauskam und dem Publikum direct erzählte, er sei bös, zornig, dieß und das verhalte sich so und so. Auch die zu umständlichen Anweisungen für das Spiel beweisen, daß dem Dichter das prosaische Wissen um die Execution und das Publikum über die Schulter sieht.

§. 849.

Aus dem Verhältnisse der Prinzipien der directen und indirecten Idealisirung (§. 844) geht auch in der Poesie ein Gegensatz zweier Stylrichtungen hervor. Die eine behandelt im Geiste der Plastik die innere und äußere Welt allgemeiner, einfacher, ungebrochener und regelmäßiger, die andere, dem ächt malerischen Verfahren entsprechend, verfolgt eine buntere Welt in die tieferen Brüche des Bewußtseins und der Erscheinung, in die härteren Bedingungen des Daseins und in die schärfste Eigenheit der Individualität und schreitet bis zu den kühnsten Verbindungen des Ernsten und Komischen fort. Jene wird, vermöge gegründeter Uebertragung des Geschichtlichen auf einen bleibenden Unterschied, vorzüglich in der Poesie die classische genannt (vergl. §. 438). In keiner andern Kunst ist Kampf und Wechselwirkung beider Style so durchgreifend und befruchtend, wie in dieser.

Es muß hier nachdrücklich auf §. 676 verwiesen werden, wo das Wesen und die ganze Bedeutung der zwei entgegengesetzten Style für die Malerei auseinandergesetzt ist. Zwischen dieser und der Poesie besteht, wie sich aus allem Bisherigen ergibt, die tiefste Verwandtschaft auch hierin, in der letzteren behauptet jedoch (vergl. §. 844) das Prinzip der directen Idealisirung neben dem entgegengesetzten, das entschieden zur Herrschaft gelangt ist, sein Recht in stärkerem Maaße fort, daher es in der Geschichte dieser Kunst, in der Periode, deren Geist der plastische war, eine vollkommen reife, den Bedingungen dieses Kunstgebiets rein entsprechende Poesie gegeben hat, eine Poesie, die auf dem Standpunct ihres Ideals so ganz und aus Einem musterhaften Guße war, daß von ihr der Name des

Classischen entnommen ist, wie er nicht nur dem Besten und Vollkommensten, sondern in engerer Bedeutung dem Style gegeben wird, der auf jenem Prinzip der directen Idealisirung ruht, nach welchem die einzelne Gestalt schön sein soll. Auch in der Malerei nennt man die entsprechende Richtung die classische, die classicirende; man bemerke aber dabei wohl, daß dieser Styl hier seine Muster nicht eigentlich in den Werken der Alten auf demselben Kunstgebiete, vielmehr auf dem einer andern Kunst, der Sculptur, hat, wogegen die classisch fühlende, zeichnende, componirende Richtung in der Poesie ihre Vorbilder eben in den alten Meistern derselben Kunst findet und der verwandte Charakter der Bildnerkunst nur zur näheren Belehrung über ihr Wesen beizuziehen ist. Die Bezeichnung trifft daher noch weit enger zu, wenn man (unter den nöthigen Einschränkungen) die Dichtung der romanischen Völker, unter den Deutschen Göthe's und Schiller's im Gegensatze vorzüglich gegen Shakespeare, die classicirende nennt, als wenn man den älteren und jüngeren Akademikern der Malerei in Frankreich, den Carstens und Wächter in Deutschland diesen Namen gibt. Die durchschlagende Bezeichnung classisch und romantisch, wie sie nicht nur einen geschichtlich dagewesenen, sondern bleibenden Unterschied der Auffassung im Auge hat, ist im Gebiete der Poesie aufgekommen, der große Gegensatz der Style hier früher, ausdrücklicher, tiefer erkannt worden, als auf allen andern Kunstgebieten: natürlich, weil der geistigsten Kunst ein ausgesprochneres Bewußtsein ihrer Gesetze, eine ausgebildetere Kritik zur Seite geht. Seit dem Kampfe gegen Gotsched dreht sich Alles um diese Angel, Shakespeare ist der Name, in welchem man Alles zusammenfaßt, was man unter dem naturalistischen und individualisirenden Style begreift. Um was es sich eigentlich handelt, kann man sich auf empirischem Weg am besten veranschaulichen, wenn man deutlich das Schwanken zwischen zwei Stylen in Göthe's Egmont beobachtet, wenn man in Schiller's Wallenstein genau unterscheidet, wo unter dem Einflusse des großen Britten die gesättigte Farbe der vollen Lebenswahrheit und wo dagegen die generalisirende Allgemeinheit des Idealismus durchdringt, wenn man die Aeußerung von Gervinus über Schiller's Charaktere: sie halten sich in einer Mitte zwischen der typischen Art der Alten und der individuellen des Shakespeare (Neuere Gesch. d. poet. Nat.-Lit. d. Deutsch. Th. 2. S. 506) wohl überlegt. Letztere ist zwar nicht ganz richtig; diese Mitte suchen wir erst, sie ist das Ziel unserer Poesie, aber das Wort gibt viel zu denken. — Der §. faßt in Kürze die schon in früheren Abschnitten mehrfach besprochenen Grundzüge beider Style noch einmal zusammen und hebt als neuen Zug nur die kühnere Mischung des Ernsten und Komischen hervor; jede weitere Auseinandersetzung an der gegenwärtigen Stelle wäre zweckwidrig, weil in der Folge der große Unterschied, von dem es sich handelt, auf allen Hauptpuncten hervortritt und

zur Sprache kommt. Nur gewiſſe Beſtimmungen, Definitionen deſſelben ſind hier noch zu berückſichtigen, um Einwürfen vorzubeugen. In der Grundlage ſeiner Weltanſchauung haben wir den claſſiſchen Styl weſentlich als einen objectiven beſtimmt („das Ideal der objectiven Phantaſie" §. 425). Widerſpricht dieß nicht dem Begriffe des Idealiſtiſchen? Wie kann man von dem klar ſchauenden, gegenſtändlichen Göthe und von dem ſubjectiven Schiller gemeinſchaftlich das Claſſiciren ausſagen? Allein man muß richtig unterſcheiden. Im claſſiſchen Style wird verlangt, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſei, daher greift er nicht tief in die ſpezielleren Züge der Exiſtenz hinein, gibt mehr Typen, als Individuen, berührt nur die reinen, lichten Gipfel der Dinge. Göthe und Schiller in ihrer durch die Alten geläuterten Periode haben dieß gemein; von dem Unterſchiede, der übrigens zwiſchen ihnen ſtattfindet, iſt hier zunächſt ganz abzuſehen und ebenſo von den Einſchränkungen, die im Gemeinſchaftlichen ſelbſt daraus entſpringen, daß Schiller vermöge ſeiner draſtiſchen Energie durch Shakespeares Einfluß vielfach zur geſättigteren, kecken Farbengebung geführt wird. Durch jene Keuſchheit nun, die ſich ſcheut, in die Einzelzüge der Dinge bis zu einer gewiſſen Spezialität einzugehen, iſt der Geiſt des claſſiſchen Styls idealiſtiſch, nimmt die großen Schritte des Kothurns; dem unbeſchadet iſt aber ſeine Auffaſſung an ſich ſtreng ſächlich, ihr verwandelt ſich alles Innere ganz in ein Bild, das ſo feſt und in ſo klaren Umriſſen daſteht, wie eine Statue; ſie ſetzt keinen Reſt von Subjectivität. Von dieſer Seite betrachtet, ſteht Schiller der claſſiſchen Auffaſſung ganz ferne und fällt ſogar in die rhetoriſche Entmiſchung der äſthetiſchen Elemente (§. 848). Wir haben den Charakter des claſſiſchen Ideals früher auch einen realiſtiſchen genannt (§. 439, 2.); darauf kommen wir nachher zurück, um namentlich in dieſer Bezeichnung verwirrendem Mißverſtändniſſe zu ſteuern. Vorerſt iſt noch zu verhüten, daß nicht ein Begriff zur Unzeit herbeigebracht werde, welcher den richtigen Gegenſatz ebenfalls umzuſtoßen droht: in gewiſſem Sinn iſt nämlich Göthe ſubjectiver, als Schiller, indem jener in Gemüthskämpfen, dieſer in Thaten und Geſchichte als dem eigentlichen Elemente ſeines Dichterberufes ſich bewegt; dieß geht aber die Grundſtimmung der ganzen Perſönlichkeit und den durch ſie beſtimmten Inhalt, nicht den Styl der Poeſie an; es hat freilich auch weſentlichen Einfluß auf denſelben, allein dieſe Urſache des verſchiedenen Colorits gehört nicht hierher. Wir gehen jetzt hinüber zu dem entgegengeſetzten Style, um hier ebenſo die Begriffe zu ordnen. Schiller nennt ihn ſentimental; dieſe Begriffsbeſtimmung iſt im Ganzen und Großen beurtheilt in Anm. 1 zu §. 458. Es bleibt das Wahre, daß im romantiſchen und modernen Ideale die innere Welt über die äußere wiegt und daher ein ſubjectiver Stimmungshauch ſich über alle Gebilde der Poeſie legt, in welchem die Umriſſe zu verzittern

ſcheinen; allein der Charakter der ganzen Auffaſſung iſt damit nicht erſchöpft; und ebenſowenig durch W. v. Humboldt's entſprechende Unterſcheidung der zwei Style als des bildenden und ſtimmenden (Aeſthet. Verſ. Abſchnitt XIV). Es handelt ſich nämlich darum, wie das Uebergewicht der ſubjectiven Welt in der Art der dichteriſchen Zeichnung der Gegenſtände ſich äußere; und hier tritt ein Merkmal auf, das mit dem Sentimentalen, blos Stimmenden gerade in Widerſpruch zu ſtehen ſcheint. Eine Vergleichung zwiſchen Homer und Arioſt, wie ſie W. v. Humboldt (a. a. O. Abſchn. XXI) anſtellt, dient nicht dazu, daſſelbe zu finden, das halb ironiſche, halb ſentimentale Spiel der Einbildungskraft iſt eine vereinzelte Erſcheinung ohne Anſpruch auf Allgemeinheit. Das Wahre iſt vielmehr, daß der Geiſt, der die Dinge im Lichte der innern Unendlichkeit auffaßt, gerade eine ſchärfere Zeichnung der Einzelzüge begründet, als jener Idealiſmus, weil im Lichte des eröffneten Zuſammenhangs mit der unermeßlich vertieften inneren Welt ſelbſt das Kleine, Enge, höchſt Eigenthümliche berechtigt, bedeutend wird. Der Styl, welcher vermöge des vorherrſchenden Stimmungstons nach der einen Seite einen gewiſſen muſikaliſchen Nebel über die Dinge legt, iſt daher ebenderſelbe, welcher dieſen Nebel plötzlich zerreißt und in alle Falten und Winkel der Welt, ſelbſt in die häßlichen, Strahlen von einer Schärfe ſchießt, vor welchen der claſſiſche zurückſcheut. Die Schönheit aber reſultirt dann eben als ſtimmungsvoller Geiſt aus dem Ganzen. Es mag in gewiſſen Zweigen der Dichtkunſt, die ſich in dieſem Elemente bewegt, Erſcheinungen geben, welche ſich ganz in jenem empfindungsvollen Dufte halten, zu keinerlei Härte und Schärfe fortgehen und doch gut ſind, aber im Ganzen und Großen wird, wo die bewegte Subjectivität der Auffaſſung herrſcht, das Verfolgen des Objects in die engere Naturwahrheit weſentlich mitgeſetzt ſein. Dieß nun hat man im Auge, wenn man dieſen Styl den realiſtiſchen nennt; der claſſiſche heißt ſo, wenn man die Objectivität der Vergegenwärtigung überhaupt, der naturaliſirende und individualiſirende, wenn man Grad und Umfang des Hereinziehens der Einzelzüge des Daſeins betont; Realiſmus im letzteren Sinn iſt die gründliche Verſetzung künſtleriſchen Bildes in die volleren, härteren Bedingungen der Exiſtenz, der ausführlichere Schein des Lebens. Man ſieht, wie ſich dieſe Beſtimmungen herumwerfen: beide Style ſind in gewiſſem Sinne idealiſtiſch und beide in gewiſſem Sinne realiſtiſch; der erſtere iſt idealiſtiſch im Sinne der ſtrengeren Ausſcheidung der particularen Züge, der zweite iſt in dieſem Sinne realiſtiſch, der erſte iſt realiſtiſch, weil er keine verborgene Innerlichkeit kennt, der zweite iſt in dem Sinn idealiſtiſch, daß er ſeinen Ausgang von dieſer Tiefe nimmt. Idealiſmus als Bezeichnung des erſteren kann weniger mißverſtanden werden, aber den Namen realiſtiſch, der ſonſt für den zweiten gebraucht wird, haben wir vermieden, um der Verwirrung zu

entgehen, und die freilich unbequemen Benennungen: naturalistisch und individualisirend vorgezogen; wir werden jedoch von nun an beide Begriffe auch in dem Ausdrucke *charakteristisch* zusammenfassen. In §. 39 ist gezeigt, daß der Begriff des Charakteristischen in der Lehre vom Schönen an sich zu einer müßigen Streitfrage führt, aber auch vorgesorgt, ihm in der concreten Kunstwelt ohne Mißverständniß seine Anwendung zu sichern. Uebrigens vermeiden wir es, diesen Styl romantisch zu nennen, ihm also einen geschichtlichen Namen beizulegen, wie dem andern. Er ruht ja keineswegs ebenso auf einem musterhaften Vorbilde, das im Mittelalter gegeben wäre, wie dieser auf dem ewigen Vorbilde des Alterthums; seine Grundlagen sind dem Mittelalter und der neuen Zeit gemeinschaftlich, den Unterschied in der Entwicklung derselben verfolgen wir hier noch nicht. Der Begriff des Romantischen hat überdieß durch eine krankhafte Art, das Mittelalter zu erneuern, einen schiefen Nebenton bekommen. — Das Schwere in den Unterscheidungen liegt aber auch darin, daß in der Poesie noch mehr, als in der Malerei, die beiden Stylrichtungen sich mannigfach durchkreuzen und brechen, daß in beiden Lagern verwickelte Mischungen aus dem Entgegengesetzten sich darstellen. Daraus erhellt jedoch nur um so mehr die besondere chemische Kraft, welche in der Poesie diesem Gegensatze zukommt.

§. 850.

Der poetische Styl, wie er im *sprachlichen Ausdruck* erscheint, hat 1.
die prosaisch gewordene Sprache so zu behandeln, daß mit der Bezeichnung auch das Bild des Bezeichneten in selbständiger Kraft vor der Phantasie ersteht und sich lebendig bewegt. Die Dichtkunst wirkt dadurch schöpferisch und Sprachbildend stets von Neuem auch auf die Prosa zurück. Da aber das *Ganze* 2.
ihrer Thätigkeit auf lebendige Veranschaulichung gerichtet ist und da sie die Nachahmung der Malerei zu vermeiden hat (§. 847), so ist sie in den *einzelnen Mitteln* einfach und spart den reicheren Glanz den Momenten der entsprechenden Stimmung auf. Systematische Aufzählung dieser Mittel setzt die Prosa voraus und gehört der Rhetorik an; die Poetik hat nur die wesentlichen Formen derselben zu unterscheiden.

1. Wir haben (§. 836 Anm.) gesehen, wie zwar auch im gewöhnlichen Gebrauche der Sprache das Sprachzeichen immer ein Bild des Bezeichneten vor die innere Vorstellung ruft, aber dieß Bild nothwendig matt und unbestimmt bleibt, wie mit dem Fortschritte des Bildungszwecks der Sprache das Band zwischen Bedeutung und Wort mehr und mehr dem Mechanismus bloßer Gedächtniß-Verknüpfung weicht. Die Sprache, wie sie dadurch geworden, dient dem prosaischen Bewußtsein, das keine Absicht haben kann,

die Einzelvorstellungen, die es in seinen verständigen Zusammenhang reiht, für die innere Anschauung zu beleben. Es ist nun nicht nur vergessen, warum ein Gegenstand so und nicht anders genannt wird, das Denkbild wird nicht nur immer blasser, sondern es verliert auch eine immer größere Anzahl von Wörtern ihre ursprünglich sinnliche Bedeutung und wird in der metaphorischen gebraucht, als wäre dieß die eigentliche (z. B. Herz, wirken, entwickeln). Jenes Wort, daß die Poesie älter sei, als die Prosa, gilt daher nicht nur von der früheren Ausbildung der ersteren als Anschauungsweise überhaupt und im Liede, das lebendig von Mund zu Munde gieng, ehe es eine Kunst der prosaischen Darstellung geben konnte, sondern im weiteren, unbestimmteren Sinne von der sinnlichen Frische der ursprünglichen Sprache der Naturvölker und der damit verbundenen Vorstellung. Eigentliche und wahre Poesie setzt jedoch die Prosa voraus, entspringt aus einer Macht des Geistes, die mit dieser ringt und das ideale Weltbild aus ihr herausarbeitet. Je weiter die Prosa, als Bildungsform und Auffassungsweise überhaupt, vorgeschritten, desto schwerer freilich ist dieser Kampf, desto schwerer erklingt die spröde Verständigkeit der Sprache im Munde des Dichters. Seine Aufgabe nun ist, dafür zu sorgen, daß das Wort dem Hörer nicht mechanisches, todtes Zeichen bleibe, er muß ihn zwingen, zu *sehen* und *Belebtes*, selbständig Lebendiges zu sehen. Der §. unterscheidet diese beiden Seiten, denn es handelt sich von dem doppelten Berufe der Poesie, nach der einen Seite das Wesen der bildenden Kunst, nach der andern die Natur der Musik geistig auf ihrem Boden wiederherzustellen (§. 838 und 839); daß er Gestalten vor uns hervorruft, darin gleicht der Dichter dem bildenden Künstler, daß diese Gestalten sich bewegen, von innerem Leben erklingen, darin ist er dem Musiker verwandt. Dieser Unterschied wird seine Anwendung finden, wenn wir die Arten der Mittel, wodurch die Phantasie vom Dichter zum lebendigen Bilden aufgerufen wird, näher auseinandersetzen. Zunächst muß hier noch die Rückwirkung auf die Prosa, die Sprache überhaupt hervorgehoben werden. Nach Wortbildung Wörterverbindung, Wortstellung, Periodenbau, Kraft, Lebendigkeit und Reichthum anschaulicher directer und bildlicher Bezeichnungen verdankt die gewöhnliche Sprache dem stetigen Einflusse der Dichtkunst, noch mehr den plötzlichen und reichen Strömen, die in den großen Momenten ihrer Wiedergeburt hervorbrechen, unendliche Befruchtung. Man muß z. B. wissen, wie viele Ausdrücke, die wir jetzt als höchst natürliche und schlichte gebrauchen, Gotsched noch als ganz entsetzlich verwarf (wir nennen: das Jauchzen, das ewige Schaffen, das Lächeln, das Jugendliche). Mit Klopstock brach damals die schöpferische Sprachkraft herein und Göthe's jugendliche Poesie wimmelt von Sprachbildungen, in welchen die kühne und doch so warme, milde, weiche Gestaltungskraft sprudelt. Hat sich aber die

Prosa diese Schöpfungen angeeignet, so werden sie allmälig auch verbraucht und fallen hinüber zu dem gemeinen Vorrathe der durch Gewohnheit abgeschliffenen Sprachmünze, die man verwendet, ohne dabei innerlich etwas zu schauen. Diese Abnützung ist von furchtbarer Stärke. Man bedenke nur, daß ja die Sprache ursprünglich keine unsinnliche Bezeichnung hatte, daß ein Wort um das andere seine sinnliche Bedeutung in eine geistige verwandeln mußte, gegen deren schöne metaphorische Bedeutung man mit der Zeit stumpf wurde. Wie dieß im Ganzen und Großen geschah, so wiederholt es sich immer im Einzelnen. Der abreibende Verbruch wird vermehrt durch eine höchst tadelnswerthe Verschwendung, welche ohne Noth Bezeichnungen voll organisch anschaulicher Kraft für das Gewöhnlichste ausgibt. Wie schön ist das Wort Entwicklung und wie Viele brauchen es, wo Werden, Wachsen, sich Bilden und dergl. vollkommen hinreichend wäre! Wie treffend ist Hegel's: „von Haus aus" und wie hat man es für alles und jedes Anfängliche verschwendet! Im ausdrücklich Bildlichen kommt dazu, daß so manche schlagende Vergleichung im ernsten Sinn unbrauchbar wird, weil sie zu häufig komisch verwendet worden und die blöde, frivole, stumpfe Messe nicht fähig ist, den Vergleichungspunct fest im Auge zu behalten und nach dem Uebrigen nicht umzusehen. Wir könnten keinen Helden mehr mit einem Eber, Esel vergleichen wie Homer, das Nibelungenlied, das A. Test., das Kameel haben uns die Studenten weggenommen. Shakespeare durfte ein sehr helles Auge mit dem der Kröte vergleichen und kein Lachen gebildeter Weinreisender befürchten, die wohl meinen, er habe nicht gewußt, daß die Kröte im Uebrigen häßlich ist. Die Stärke und Raschheit der Abnützung fordert allerdings stets auf's Neue die Zeugungskraft der Poesie heraus, führt aber zugleich die Versuchung mit sich, daß der sprachliche Ausdruck sich überhitze, übersteigere, um ja der stark und weit angewachsenen Prosa zu trotzen. Dieß führt zu dem wichtigen Satze, den der zweite Theil des §. aufstellt.

2. Das Ganze der poetischen Schöpfung und die einzelnen Mittel derselben im sprachlichen Ausdrucke sind streng zu unterscheiden. Jenes muß ursprünglich so empfangen sein, daß die Idee nicht anders, denn als lebendige Gestalt vor dem Innern des Dichters steht, und daraus ergeben sich ihm die Mittel, wodurch er sein Bild in den Zuhörer überträgt, mit innerer Nothwendigkeit; diese Nothwendigkeit mag ihm selbst verborgen sein, er mag im Einzelnen zweifeln, wählen, verändern, sie leitet ihn dennoch als Gesetz und die Bemühung um das Einzelne ist daher nicht, wie es scheint, ein besonderer, zweiter Act seines Thuns. Ausdrücklicher Accent, den er auf die einzelnen Schönheiten legt, als bestünden sie für sich, erregt daher bei Allen, die um das wahre Wesen der Dichtkunst wissen, den Verdacht, daß es gelte, Blößen des Ganzen zu verhüllen. Man wird bei den großen

Dichtern eine Grundlage tüchtiger Nüchternheit, geſunder Trockenheit finden; ohne dieſe herbe Wurzel ſchwebt die Phantaſie taumelnd in der Luft. Iſt nur das Ganze poetiſch empfangen und empfunden, ſo mag es im Uebrigen gut ſchlicht und natürlich hergehen. Man ſehe z. B. wie außerordentlich einfach die Begebenheit in der Braut von Corinth erzählt iſt; eine Menge von Wendungen kommen vor, die unſere Bilderüberwürzten, in jedem Wort aufgeſtelzten modernen Lyriker als platt und proſaiſch verachten würden, aber welcher Stimmungshauch zittert über den einfachen Worten, wie düſter ſpannend, bebend ſchreitet die Handlung fort, wie iſt Alles geſchaut! Wenn im Drama ein Charakter wie leibhaftig geſchaffen iſt, hat er dann nöthig, in jeder einzelnen Rede den Mund voll zu nehmen? Der epiſche Dichter, wenn er zu viele ausdrückliche Anſtalten trifft, ſein inneres Bild vor unſere Anſchauung zu bringen, fällt in jenes Malen, das wir als Vergehen gegen den poetiſchen Styl in §. 847 aufgezeigt haben. Einfachheit darf freilich nie mit Dürftigkeit verwechſelt werden; das deutſche Epos mit ſeinen trockenen Farben, ſeiner unentwickelten Intention der Anſchauung gibt ein Beiſpiel. Selbſt den Durchbruch reicherer Fülle, prachtvoller Bilder-Häufungen ſchließt das Geſetz der Sparſamkeit nicht aus; wo immer Sache und Stimmung den Begriff des Vollen und Ergiebigen mit ſich führen, muß auch die Sprache ſprudeln. Man vergegenwärtige ſich z. B. Shakespeare's Prachtſtelle voll Ueberſchwall der Bilder in Heinrich IV, Abtheil. 1, Aufzug 4, Sc. 1: „Ganz rüſtig, ganz in Waffen" u. ſ. w.; hier mußte, um ein in ſtrotzendem Kraftgefühl und jugendlicher Kriegesluſt heranwimmelndes Heer zu ſchildern, auch der Ausdruck ſtrotzen und wimmeln. Die Komik ohnedieß fordert ſtellenweis ihre verſchwenderiſchen Witzſpiele. Geht aber der Dichter zu ausdrücklich auf die einzelnen Schönheiten, ſo wird er ſie auch in der Quantität ohne wahres Motiv ſteigern. Es iſt vorzüglich die Ueberfülle derſelben, was Argwohn gegen die innere Poeſie des Ganzen erregt. Die ganze orientaliſche Dichtung häuft die Pracht des Einzelnen in dem Grade, in welchem das innere Verhältniß zwiſchen Idee und Bild nicht das organiſch äſthetiſche iſt; ſie ſchlägt dem ſymboliſchen, äſthetiſch dürftigeren Kern einen um ſo reicheren, mit Bilderbrillanten beſäten Mantel um. Schiller's zu glänzender Jambenſtrom verräth einen innern Mangel ſeiner poetiſchen Begabung, wo er nicht durch feurige Energie im ſpeziellen Zuſammenhange motivirt iſt. In ſeiner Jugendpoeſie geht die Ueberſättigung des Styls vielfach bis zur Abſurdität der euphuiſtiſchen Phraſen und concetti, aber er hat ſich geläutert und wie tief er theoretiſch das Richtige erkannte, zeigt Nro. 377 im Briefwechſel mit Göthe, wo er den folgereichen Satz von einem gewiſſen Antagoniſmus zwiſchen Inhalt und Darſtellung ausſpricht: ſei der Inhalt bedeutend, ſo könne eine magere Darſtellung ihm recht wohl anſtehen, wogegen ein unpoetiſcher, gemeiner Inhalt, wie er in einem größeren

Ganzen oft nöthig werde, durch den belebten und reichen Ausdruck poetiſche Dignität erhalte. Dazu hätte er ſetzen können, daß auch höchſt bewegte Leidenſchaft üppige Fülle des letzteren motivire. Dieſer Begriff eines Antagoniſmus leitet aber ſchließlich auf die Bemerkung, daß der Dichter, der ohne Motiv ſeine einzelnen Mittel ſteigert, die Bedeutung des bloßen Vehikels vergißt, welche der Sprache als der Darſtellungsform der Poeſie zukommt. Sie ſoll dem reinen, durchſichtigen Waſſer gleichen, durch das wir die Gebilde auf dem Grunde ſehen. J. Paul's Styl geht von dem ſchweren Irrthum aus, daß die Sprache für ſich ein dicker, ſalzüberfüllter Säuerling ſein müſſe, und quält uns mit der Entzifferung der läſtig pikanten Form, wo wir den Inhalt ſuchen.

Es iſt keine Frage, daß eine genaue Analyſe und logiſche Aufreihung der einzelnen Mittel, wodurch ſich die poetiſche Sprache von der proſaiſchen unterſcheidet, auch für die Poetik von tiefem Intereſſe wäre, denn die Wiſſenſchaft hat Alles zu würdigen und in die kleinſte Falte des Einzelnen einzudringen. Ausgegangen aber iſt das Intereſſe für dieſes Gebiet, das man unter dem Namen der *Tropen* und *Figuren* begriff, von der Rhetorik, alſo der Wiſſenſchaft einer praktiſchen Thätigkeit, welche auf der Proſa ruht, die ſcheinlos aufgefaßte Wirklichkeit durch Beſtimmung des Willens zu verändern den Zweck hat und hiezu als Mittel Phantaſie und Empfindung aufbietet. Die Vorausſetzung, daß das Ganze proſaiſch ſei, lag zu Grunde in der Art, wie man nun die einzelnen Mittel unterſuchte; man dachte an keine tiefere Ableitung, man erkannte nicht, wie in einem Gebiete, das ganz und weſentlich der Phantaſie gehört, jede einzelne Form der Veranſchaulichung und Belebung nur Ausfluß davon iſt, daß das Ganze anſchaulich lebt, kurz, wie der Dichter auch im Einzelnen darum individualiſirt, weil das Ganze Individualiſirung iſt. Ueberdieß hat von jeher die trübſte logiſche Verwirrung, die dürftigſte äußere Aufreihung in dieſen Erörterungen geherrſcht. Es wäre aber eine gründlichere Unterſuchung und Berichtigung nicht ſowohl Aufgabe der Aeſthetik, als vielmehr einer getrennten Poetik. Jene hat keinen Raum dazu übrig; wir werden nur einige Hauptpuncte aus dieſer Lehre von den Tropen und Figuren berühren.

§. 851.

Es ſind, unter Vorbehalt, daß der Gegenſatz kein abſtracter iſt, nach §. 850 die Mittel der *Veranſchaulichung* und der *Belebung*, des *Bildes* und der *Stimmung*, alſo objective und ſubjective, mehr maleriſche und mehr muſikaliſche Formen zu unterſcheiden. Beiden ſteht die allgemeine, negative Beſtimmung voran, daß die Dichtkunſt alle blos beſchränkenden Ausdrücke ſcheut. Die Veranſchaulichung in ihrer einfacheren, directen Form legt ſich im Satze vor- 1. 2.

züglich auf das Epitheton. Im indirecten Verfahren, noch abgesehen von der Herbeiziehung eines Subjects aus anderer Sphäre, vertauscht sie die Begriffsmomente in verschiedener Weise, selbst in derjenigen, daß sie das Abstracte für das Concrete setzt, jedoch so, daß sie hier zur Verwandlung des Begriffs in eine Person übergeht; alle Mittel der Veranschaulichung drängen als beseelend wesentlich zur Personification hin.

1. Der vorh. §. hat zu der hier aufgestellten Unterscheidung bereits den Grund gelegt. Es versteht sich jedoch, daß sie nur relativ ist: die bildlichen Mittel stellen der Phantasie ein Objectives gegenüber, sie fließen aber natürlich auch aus erhöhter Stimmung und erregen solche, und umgekehrt, die belebende Stimmung fördert natürlich auch die Kraft der innern Anschauung. Tropen und Figuren als Formen der Anschaulichkeit und der Lebhaftigkeit, der Einbildungskraft und des Gefühls, als malerisch und musikalisch zu unterscheiden ist also unter diesem Vorbehalte richtig. Uebrigens bringt die gewöhnliche Aufzählung unter den Figuren Solches, was, auch den Vorbehalt angenommen, doch entschieden vielmehr unter die Formen der Anschaulichkeit gehört; hat man doch sogar die Personification und Comparation unter jene gestellt. Eher konnte man die Sermocination (die eine Person oder Personification außerhalb des Drama's redend einführt) als Ausdruck der wärmsten Belebung einer übrigens der Veranschaulichung angehörigen Form, und ähnlich die Hyperbel als eine wesentlich auf der Stimmung ruhende Steigerung der Metapher zu den Figuren herüberziehen. Uebrigens fällt die Unterscheidung von Mitteln der Anschaulichkeit und der Lebhaftigkeit dem Umfange nach mit den Tropen und Figuren nicht zusammen; Tropus bedeutet Vertauschung des Subjects, indirecte Bezeichnung in verschiedenen Weisen und und Graden; die Theorie der poetischen Ausdrucksformen hat keinen allgemeinen Namen für den anschaulichen Ausdruck, der unbildlich ist, d. h. keine zweite Anschauung zur Beleuchtung eines gegebenen Inhalts herbeibringt, und dieß ist der stärkste Beweis dafür, daß sie bisher ihre Aufgabe für die Poetik gar nicht begriffen, nicht geahnt hat, wie es sich hier von einem Grundgesetze der Dichtkunst, dem der Individualisirung überhaupt, handelt, wovon das tropische Verfahren nur ein Theil ist.

Der §. stellt nun zuerst eine allgemeine negative Bestimmung über das ganze vorliegende Gebiet voran, die nämlich, daß die Poesie im Ausdrucke nichts Halbes, blos Limitirendes, Vorbehaltendes, Theilendes duldet. Weil in ihr Alles leben soll, soll auch Alles ganz sein, lieber kühn bis in's Unglaubliche, als beschnitten. Ausdrücke wie „ziemlich, einigermaaßen, theilweise, insofern, so zu sagen" erkälten augenblicklich, legen sich wie Mehlthau auf den poetischen Zusammenhang. Vom bildlichen Verfahren kann hier anticipirt werden, daß aus diesem Grunde die Metapher poetischer ist, als

die Vergleichung. Das „Wie“ oder „Gleichsam“ ist eine Verwahrung vor der vorausgesetzten Prosa, daß man Bild und Inhalt nicht verwechsle, und stürzt ebendaher in diese. Das Komische freilich nimmt die Prosa absichtlich auf und liebt darum die beschränkenden Redeformen (z. B. „Gottwalt begann mäßig zu erstarren“), und so werden sie poetisch verwendbar wie kümmerliche Körperformen malerisch, aber dieß bestätigt nur ihren negativen Charakter.

2. Es sind nun zuerst die einfachsten Mittel der Veranschaulichung zu betrachten. Die Poesie soll das Wort nicht als einen für die Phantasie todten Begriff liegen lassen. Da das Hauptwort als Subject des Satzes aus der allgemeinen Sprache vertrocknet, wie es in ihr geworden, übernommen wird, so liegt das nächste Mittel, seinen Begriff für die Phantasie zu beleben, in der Eigenschaftsbestimmung. Sie tritt hier wesentlich als Zusatz, nicht als das durch die Copula zu vermittelnde Prädicat auf; es handelt sich zunächst nicht um die Aussage, die durch den Satz erst erwachsen soll, sondern, noch abgesehen von dieser, um eine Entwicklung des Subjects an sich für das innere Schauen. Die Bezeichnung epitheton ornans will dieß sagen, ist aber wohlweis nüchtern, weil man dabei nicht bedenkt, daß, was vom prosaischen Standpuncte blos anhängender Schmuck, vom poetischen wesentliche Aufthauung des im Wort erstarrten Bildes ist. Diese Auswicklung ist der Poesie so unentbehrlich, daß sie ihre Epitheta, natürlich vor Allem im epischen Gebiete, gern als stehende fixirt, und zwar keineswegs blos als geläufiges Mittel der Versfüllung; Homer's geflügeltes Wort, hauptumlockte Achaier, langhinstreckender Tod lassen uns nie stumpf, so oft sie auch wiederkehren. Was schon mehrfach über das Gesetz der Einfachheit der Anschauungsmittel gesagt ist, das gilt nun sogleich auch vom Epitheton. In der neueren Poesie gibt namentlich Göthe's Hermann und Dorothea lehrreiche Beispiele. W. v. Humboldt (Aesth. Vers. Abschn. XXX) entwickelt treffend, wie die einfachen, wenigen Prädicate: tüchtig, groß, stark, gewaltig, bei der ersten Schilderung von Dorothea, wo wir sie die Stiere des Wagens lenken sehen, getragen vom großen poetischen Zusammenhang, ein ideales Bild vor uns aufbauen. Ebenso steht durch die Wirkung des Zusammenhangs im Anfang der Melpomene mit den wenigen Worten: — „des hohen wankenden Kornes, das die Durchschreitenden fast, die hohen Gestalten, erreichte,“ eine heroisch große Anschauung vor uns. Unsere Prosa hat sich so verwöhnt, mit starken bildlichen Ausdrücken umzuwerfen, daß wir gegen die Kraft des einfachen Prädicats, wenn es treffend ist, gegen die Feinheit der Wahl des schlicht Bezeichnenden, kurz, gegen die Wahrheit fast abgestumpft sind; uns heißt Alles nur sogleich herrlich, schauerlich, glühend, strahlend, lachend u. s. w., wir fühlen kaum die Schönheit und Wirksamkeit der Adjective dunkel, sanft, blau, still, hoch im Anfang des

Liedes: „Kennſt du das Land," wir vernehmen kaum mehr das Rauſchen des Haines, deſſen Wipfel Iphigenie nicht etwa gewaltig, erhaben u. dgl., ſondern reg nennt, oder die geiſterhaft herbſtliche Stimmung in den Worten des Mephiſtopheles: wie traurig ſteigt die unvollkommene Scheibe des rothen Monds mit ſpäter Gluth heran, wir unterſcheiden kaum, wie viel poetiſcher Wallenſtein von hohlen, als von leeren Lägern ſpricht. Gerade unſere ſinnlich ſtarken Bezeichnungen ſind durch die Verſchwendung, indem man nicht mehr nach dem paſſenden Orte fragt, allgemein, abſtract geworden. Wie matt muß dem, der an lauter ſpaniſchen Pfeffer gewöhnt iſt, es erſcheinen, wenn Göthe ſeinen Hermann nur wohlgebildet, den Vater den menſchlichen Hauswirth, die Mutter die zuverläßige Gattin nennt! Die letzteren zwei Prädicate ſind nicht verſinnlichend, ſondern moraliſch; der Dichter hat ja überhaupt ebenſoſehr zu vergeiſtigen und zu verallgemeinern, als zu individualiſiren; dieß Verfahren verfolgen wir hier im Allgemeinen nicht, eine beſondere Wendung deſſelben aber wird zur Sprache kommen. — Es gilt nun aber auch natürlich vom Epitheton, daß durch die allgemeine Vorſchrift der Sparſamkeit das Häufen der Mittel im Moment ergiebig hervorquellender Stimmung keineswegs ausgeſchloſſen iſt; unſere Phantaſie kann recht wohl die ſucceſſiven Prädicate in ein ſimultanes Ganzes zuſammenfaſſen; Iphigenie geht gleich im zweiten Vers in die warm beſchleunigte Prädicat-Häufung: des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines über und Beiſpiele noch viel reicherer Fülle ſind in der ächten Poeſie unendlich. — Die Verſinnlichung legt ſich nun aber natürlich auch in die Bezeichnung des Zuſtands oder Thuns durch das Zeitwort. Hier iſt immer die nähere, ſchärfere, ſinnlichere Beziehung der allgemeineren vorzuziehen. Es iſt poetiſcher, zu ſagen: der Schmerz wühlt, gräbt, nagt, bohrt im Innern, als: er bewegt, erfüllt es u. ſ. w. Es tritt hiemit, wie in dieſem Beiſpiel, meiſt ſchon metaphoriſche Bezeichnung ein und führt dieß daher zu der Betrachtung des bildlichen Verfahrens im engeren Sinne des Worts; davon ſoll erſt nachher ſpezieller die Rede ſein, aber es iſt unumgänglich, ſchon bei dem Epitheton es zu erwähnen, ebenſo das metonymiſche Verfahren, wo der Dichter ſtatt der ganzen Thätigkeit eine nähere Erſcheinungsſeite derſelben herausſtellt; wir führen hiezu nicht im Scherz als ächt harmoniſch gefühlt an, wenn Hebel, wo er den Wohlſtand eines Landgeiſtlichen ſchildert und unter Anderem ſeine Schweinezucht erwähnt, nicht etwa ſagt: in den Wäldern mäſtet ſich, ſondern: knarvelt d'Su. Das Verbum kann allerdings auch umgekehrt die Enge des Sinnlichen vergeiſtigend erweitern, dieß führt jedoch ebenfalls zur Metapher. — Bei genauerer Analyſe wäre nun zu zeigen, wie die veranſchaulichende Kraft den Satz entwickelt, mit Zwiſchenſätzen gliedert (z. B. in Hermann und Dorothea, wo der Pfarrer dem Vater den Ring vom Finger zieht und in Parentheſe ſteht: nicht ſo leicht, denn er

war vom rundlichen Gliede gehalten) und dem einzelnen Sprachmittel seine Wirkung durch den Zusammenhang, durch Hintergrund, Folie, Contrast sichert; wir müssen uns aber mit diesen Andeutungen begnügen, um nun vom Einfacheren zum Kühneren, von dem Verfahren, das den Gegenstand beläßt und nur dem Auge auffrischt, zu dem fortzuschreiten, das ihn löst und lockert, jedoch nur, um die zersprengte gemeine Ordnung der Dinge mit neuem, freiem Leben zu durchschießen und in das Licht einer höheren Einheit zu rücken. Hier beginnen denn die sogenannten Tropen oder Vertauschungen und es handelt sich zuerst von derjenigen Art derselben, welche nicht eine Erscheinung aus einer andern Sphäre vergleichend oder verwechselnd herbeizieht, sondern bei dem Gegenstand und seiner Sphäre stehen bleibt: es ist die sogenannte Metonymie (eine geistlose Bezeichnung, als gälte es blos Namensverwechslung) und Synekdoche. Jene bewegt sich in geschloßnerem Kreis, indem sie die concreten Verhältnisse und Erscheinungsseiten des Gegenstandes vertauscht: Stoff, Werkzeug, Zeichen, Wirkung, eine der Wirkungen, einen Theil für das, was aus dem Stoffe besteht, für den Träger des Werkzeugs, Zeichens, für die Ursache, für das Gesammte der Wirkungen, für das Ganze setzt u. s. w. Es ist z. B. selbst in der Prosa poetisch, wenn es heißt: tausend Säbel, Bajonette, Segel für Reiter, Fußgänger, Schiffe. Die Synekdoche ist ein gewaltsamerer Act, indem sie das logische Verhältniß des Gegenstands in seiner ganzen Sphäre auflöst, Abstractes mit dem Concreten, Art und Individuum mit der Gattung vertauscht und umgekehrt. Es ist nicht passend, die Verwechslung des Ganzen und der Theile ihr zuzuzählen, weil diese im geschloßnen Umkreise des concreten Subjects stehen bleibt; wir haben sie daher zur Metonymie gezogen. Die meisten Formen der Vertauschung, die man unter dieser aufführt, fallen ebenso gut, als unter den Begriff von Wirkung, Werkzeug u. s. w., auch unter den des Theils für das Ganze: so das angeführte Segel für Schiff, so wenn der Dichter sagt: sein Brod mit Thränen essen statt: betrübt sein; jenes ist eine Wirkung der Betrübniß oder ein Theil ihrer Wirkungen. Daran knüpft sich denn von selbst, daß die Metonymie auch im eigentlichen Sinn Theil und Ganzes vertauscht, z. B. Schwelle für Haus setzt. Man kann die Classificationsverhältnisse, welche die Synekdoche verwechselt, nothdürftig auch als Ganzes und Theile auffassen, aber dieß führt nur zur Verwirrung. Wichtig ist nun bei dieser Form, daß sie nicht nur dem Gesetze der Individualisirung folgend das Einzelne und die Art statt des Allgemeinen und der Gattung setzt (z. B. Cicero statt Redner, Hund statt Thier), sondern, was diesem Grundstreben zu widersprechen scheint, auch das Allgemeine, Abstracte für das Besondere, Einzelne, Concrete, das Jahrhundert für: die in ihm lebenden Generationen, die Menschheit, statt: die Menschen, die Hoffnung statt der Hoffenden, Friede, Krieg statt der darin Begriffenen,

Buhlſchaft ſtatt der Kleider, womit ſie ſich putzt, der Mord ſtatt: der Mörder. Es iſt nun dieß zunächſt gar nichts Anderes, als eine logiſche Abbreviatur, welche alle Sprache, auch die ganz gewöhnliche Proſa übt; dennoch bedarf es nur eines Schritts, um von dieſer ſcheinbar weiteſten Entfernung zu dem lebendigſten Mittelpuncte der Poeſie umzulenken. Dieß geſchieht nicht etwa blos dadurch, daß der Dichter das Abſtractum ſetzt, wo es die Proſa nicht geſetzt hätte; wenn z. B. Makbeth vor der Ermordung Duncan's ſagt: jetzt geht der Mord an ſein Geſchäft, ſo hätte hier auch die gewöhnliche Rede Mord, ſtatt: Mörder ſetzen können. Der Dichter erhebt vielmehr, was annähernd oder wirklich in jedem Momente wärmeren Antheils der Phantaſie auch die Proſa vollzieht, dann abgenützt in unzähligen Wendungen ſtehend wiederholt (die trauernde Menſchheit, die lächelnde Hoffnung, das ſchnellſchreitende Jahrhundert u. dergl.), zum vollen Acte: er beſeelt, er perſonificirt das Abſtractum. Dieß geſchieht durch originale Belebungskraft im Epitheton und im Verbum mit ihren weitern Entwicklungen und Zuſätzen: der dürre Mord, geweckt von ſeiner Schildwacht, dem Wolf, der das Signal ihm heult, fährt auf und ſchreitet hin nach ſeinem Ziel geſpenſtiſch; die ſeidne Buhlſchaft liegt im Kleiderſchrank (wie ein lebendiges Weſen, das zur todten Puppe geworden); der Krieg ſträubt den zornigen Kamm und fletſcht dem Frieden in die milden Augen; dieſer ſchlummert in der Wiege des Landes, tritt „mädchenblaß" unter die Menſchen, jener als gluthaugige, ſchnaubende Jungfrau. Es erhellt, daß dieß Perſonificiren derſelbe Act iſt wie der, durch welchen die Götter entſtanden ſind, mit dem Unterſchiede, daß er freier äſthetiſcher Schein bleibt, während in der Mythologie die bedeutendſten ſeiner Schöpfungen ſich im Glauben als wirkliche Weſen feſtſetzten. Doch hat das mythiſche Bewußtſein neben dieſen ſeinen feſtgeglaubten Perſonificationen natürlich auch in frei poetiſcher Weiſe denſelben Act, nur gerade noch erleichtert durch die Gewohnheit des Götterbildens, fortwährend in der reichſten Fülle ausgeübt; die Alten zeigen in der Beſeelung allgemeiner Begriffe eine Kühnheit, Bewegtheit der Phantaſie, die man von ihrer plaſtiſchen Ruhe kaum erwartet. Bei Sophokles heißt die Hülfe heiterblickend, Reden bei Euripides und Ariſtophanes unfreundlich blickend, bei Pindar hat das im Werden begriffene Lied ein fernleuchtendes Antlitz, ſelbſt der Seele werden Augen zugeſchrieben, die Verläumdung hat brennenden Blick, wie bei Shakespeare die Eiferſucht ein grünaugiges Ungeheuer iſt, (vergl. Ueber perſonific. Adjectiva und Epitheta bei griechiſchen Dichtern. V. C. C. Henſe). Noch Horaz hat phantaſievolle Anſchauungen dieſer Art, wie z. B. die Sorge, die ſich hinter den Reiter auf's Pferd ſetzt. Shakespeare's beſonderes Feuer und Alles belebender Reichthum im Perſonificiren genoß, wie bekannt, eine Unterſtützung, welche faſt als Surrogat jener mythiſchen Gewöhnung der Phantaſie betrachtet werden kann: nämlich

in den ſog. Moralitäten, welche mit der größten Keckheit jeden moraliſchen Begriff als dramatiſche Perſon einzuführen pflegten. Es war dieß freilich, da es ohne mythiſchen Glauben geſchah, zunächſt Allegorie; allein die dramatiſche Aufführung gab dem perſönlichen Bild etwas Ueberzeugendes, die Geläufigkeit etwas Haltbares und es durfte nur die Zauberkraft des Genius dazu kommen, ſo ſprang ſtatt der Allegorie ein Weſen hervor, das wenigſtens im Augenblicke der poetiſchen Anſchauung wahres Leben hat, kein Gott, aber etwas wie eine Geiſter-Erſcheinung. So zur Kühnheit gewöhnt und durch die entſprechende Gewohnheit ſeines Publikums gehalten konnte Shakespeare es wagen, ſogar die Luft einen ungebundenen Wüſtling, den Wind einen Buhler, das Gelächter einen Geck zu nennen, das Mitleid als nacktes Kind auf Wolken einherfahren zu laſſen, den Ariel anzureden: mein ſchöner kleiner Fleiß (als ob der Fleiß ein perſönlicher Geiſt und dieſer Ariel wäre) und — wunderbar ſchön — von der Zeit zu ſagen: der alte Glöckner, der kahle Küſter. Es ſind dieß nicht eigentlich Metaphern, der Dichter vergleicht nicht, er beſeelt den Begriff in ſich und aus ſich zur Perſon. Doch werden wir ſehen, daß in der Metapher, die das Vergleichen verſchweigt, mehr oder weniger von ſolcher Innigkeit des immanenten Beſeelens liegt.

Zu dieſem Gipfel der belebenden Veranſchaulichung, der Perſonification, dringen nun die Formen des poetiſchen Ausdrucks, und zwar eben auch die bisher betrachteten einfacheren, überhaupt mit aller Gewalt hin. Es handelt ſich jetzt nicht mehr blos von abſtracten Begriffen, auch das Sinnliche, jede Erſcheinung, die kein oder für ſich kein beſonderes Leben hat, wird ſo behandelt, daß ein eigener Geiſt in ſie zu fahren ſcheint. Da Brutus Dolch den Cäſar durchbohrt, folgt ihm das Blut, als ſtürzt' es vor die Thür', um zu erfahren, ob wirklich Brutus ſo unfreundlich klopfte; dieß iſt wie eine Vergleichung ausgedrückt, wir dürfen aber das kühne Bild von der Erörterung des Gleichniſſes und der Metapher getrennt betrachten, weil es ſo ſchlagartig wirkt, daß das Blut eine fühlende Seele für ſich zu haben ſcheint. Wenn bei Homer die Lanze haſtig ſtürmt, wenn der Pfeil mit Begierde fliegt, im Fleiſche zu ſchwelgen, ſo iſt dieß ebenfalls ſolche unmittelbare Beſeelung. Die Alten ſind auch hierin nicht weniger kühn, als ein Shakespeare; Erz, Helm, Feuer, Fackel, Licht, Tag, Wolke, Pflanze, ſelbſt der glänzende Tiſch haben Augen, die Felskluft iſt hohläugig, ja ſogar das nur Hörbare, der Ruf der Stimme heißt bei Sophokles fernſehend oder ferngeſehen (vergl. Henſe a. a. O.) Das iſt durchaus nicht ein mühſames Herbeiziehen, ſondern ein ſehr phantaſiereiches Schauen, wie die friſche Einbildungskraft des Kindes in Allem Geſichter ſieht, und daraus erwächst eine allgemeine Belebung der Natur.

§. 852.

Die andere, mehr äußerliche, aber farbenreichere Hauptform des indirecten Verfahrens, der Tropus, zieht vergleichend eine Erscheinung aus einer andern Sphäre herbei; verschweigt sie diesen Act und scheint das Verglichene identisch zu setzen, so ist sie eigentliche Uebertragung, Metapher; entlehnt diese ihr Bild aus dem beseelten Leben, so fällt sie in ihrer höchsten Lebendigkeit mit der Personification zusammen. Schlagende Kraft des Vergleichungspunctes ist im ernsten Gebiete (über den Unterschied des komischen vergl. §. 199) der Charakter des ächten Bildes.

In den bisher aufgeführten Formen wird nicht ein Fremdes, das einen eigenen Körper hat, mit dem vorliegenden Subjecte, dem ebenfalls eigene Erscheinungsform zukommt, zusammengebracht, so daß wir diese zwei vermittelst einer Eigenschaft, die beiden gemein ist, in Einheit zusammenfassen sollen; jenes Verfahren ist, auch wo es die Momente eines Ganzen, eines Ordnungsverhältnisses vertauscht, einfacher, bleibt in der Sache, erwärmt und beseelt sie von innen heraus; dieses ist zwiefältig, unruhiger, macht einen Sprung, ist äußerlicher und daher gewaltsamer. Die eigentlichen Tropen, von denen es hier sich handelt, sind ebendarum weniger poetisch. Was zu §. 850 von Bedeckung poetischer Blößen durch Glanz des Ausdrucks gesagt ist, gilt namentlich diesem bildlichen Verfahren im engeren Sinne des Worts. Es versteht sich, daß darum die ächte Poesie auf das Bild nicht kann verzichten wollen. Es ist vermöge seiner springenden Natur colorirter, als jene andern Formen, und viele Stellen fordern die buntere Farbe; der Geist in wärmerer Bewegung, sei sie eine sanftere und beschauliche oder feurige und wilde, fühlt den natürlichen Drang, seinen Gegenstand, damit er in seinem Werth nachdrücklicher erscheine, nicht nur in einfacher, sondern in doppelter Beleuchtung, sozusagen im Sonnen- und Kerzenlichte zugleich zu zeigen; der Vergleichungspunct, der das innerste Wesen des Gegenstands mit verdoppeltem Accente betont, ist das farbigere Kerzenlicht. In diesem Drange liegt aber noch ein Tieferes: einerseits weidet sich in solchem Umherschauen nach vergleichbarem Stoff aus andern Sphären die Phantasie an ihrer eigenen Schönheit, jedoch in der ächten Dichtung niemals selbstsüchtig, sondern in dem guten Sinne, daß durch die Freiheit, durch das ideale Ueberschweben, worin sie sich genießt, die innige Vertiefung in das bestimmte Object, dem die Vergleichung gilt, nicht gestört wird; es ist eine Befreiung von stoffartigem Festkleben, eine Lösung in der Beschränkung, deren Natur besonders da einleuchtet, wo sie der Dichter einer poetischen Person als ihren eigenen Act beilegt, so daß wir Zeugen eines objectiven Schauspiels sind, worin der Mensch von seiner Leidenschaft sich befreit, indem er alle Bilder-

kraft der wühlenden Phantaſie aufbietet, ſie darzuſtellen. Vergl. über dieſen Sinn des vergleichenden Verfahrens Hegel Aeſth. Th. 1. S. 521 ff., wo namentlich die letztere Seite an Richard II treffend auseinandergeſetzt iſt. Schließlich aber erkennen wir darin, wenn nicht der einzelne Vergleichungs-Act, ſondern dieſe Form überhaupt und ihre nimmer ruhende Thätigkeit in's Auge gefaßt wird, die allgemeine, metaphyſiſche Wahrheit, daß alle Weſen der Welt Glieder Einer Kette ſind und in unendliche Anziehungen der Verwandtſchaft treten können, daß das All im Fluſſe der innern Einheit ſich bewegt.

Wir eilen nun, ohne auf die ſogen. Allegorie im engeren Sinne des Worts (eine durch mehrere Momente durchgeführte Metapher, welche in der Art verdeckt iſt, daß ſie den verglichenen Gegenſtand verſchweigt und räthſelartig errathen läßt) einzugehen, zu dem Unterſchiede des Gleichniſſes und der Metapher. Die Metapher iſt die kühnere, feurigere Form, indem ſie das Wie und So wegläßt und die zwei verglichenen Erſcheinungen wie identiſch zu ſchauen nöthigt. Mit ſolcher Energie verfährt Shakespeare, wenn ſein Othello nicht ſagt: mein Herz iſt wie verſteinert, ſondern: mein Herz iſt zu Stein geworden, ich ſchlage daran und die Hand ſchmerzt mich. Die Satz-Entwicklung kommt hier noch dazu, die verglichenen Zwei wie identiſch zuſammenzuzwingen, ebenſo wenn Othello einen Beweis verlangt, an dem kein Häkchen ſei, den kleinſten Zweifel d'ran zu hängen. Kürzer tritt die Metapher durch den bloßen Genitiv oder eine Präpoſition auf, die das zur Vergleichung Beigezogene zur Eigenſchaft, Attribut, Theil eines zunächſt unbildlich geſetzten Ganzen zu machen ſcheinen, welches aber mittelbar dadurch in ſeiner Totalität bildlich wird (z. B. „die Thore, eurer Stadt geſchloßne Augen", oder: „hier, nur hier, auf dieſer Sandbank in der Zeit"; dort wird die Stadt zu einer Perſon, hier die Zeit zu einem Meer); es iſt dieß eine Form, die enger bindet, als das bloße Epitheton (wie: Wunden, dieſe Fenſter, die ſich aufgethan, dein Leben zu entlaſſen), doch geht letzteres wieder in eine ſtärkere Form über, wenn das Verglichene nicht genannt, ſondern nur darauf hingezeigt wird (wie ſtatt: Lippen: dieſe ſchwellenden Himmel). Eine ganz gewöhnliche Wendung, die doch in der Lehre vom h. Abendmahl auf ſo wilde Verhärtung ſtieß, iſt die Bindung durch die Copula; lebendiger iſt das Band, wenn das Bild als bewegte Form im thätigen oder leidenden Zeitworte liegt oder von dieſem kühn ſubſumirt wird, wie wenn Hamlet „Dolche zu ſeiner Mutter ſpricht." — Die ruhigere Form des bildlichen Verfahrens, das Gleichniß, gewinnt dagegen, was ſie zu erzwingen verzichtet, indem ſie Bild und Gegenſtand auseinanderhält, durch ſtetigen Fortſchritt in ihrer Entwicklung, wie Northumberlands ſchönes Bild: Ganz ſolch ein Mann, ſo matt, ſo athemlos u. ſ. w. (Heinrich IV, Abth. 2. Act 1, Sc. 1.); natürlich verſtärkt ſich die überzeugende Kraft, wenn an die

Stelle der Vergleichungsformel die mimiſche Darſtellung tritt, wie in der Vergleichung der Krone mit zwei Eimern in Richard II, in ſo vielen claſſiſchen und namentlich orientaliſchen Erzählungen.

Was nun das Verhältniß der Sphären des Verglichenen und zur Vergleichung Hergeholten betrifft, ſo gibt es, genau genommen, nur Einen weſentlichen Unterſchied: es wird Engeres mit Weiterem verglichen, vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Sinnlichen zum beſeelteren Sinnlichen und zum Geiſt aufgeſtiegen oder umgekehrt vom Allgemeinen, Geiſtigen zum ſinnlich Geſchloßneren übergegangen. Wenn Sinnliches mit Sinnlichem verglichen wird, ſo wird man immer finden, daß entweder der verglichene Gegenſtand unorganiſch, unbewegt, oder unbeſeelt organiſch, das Bild bewegt, organiſch, beſeelt iſt (wie wenn z. B. treibende Wolken mit gejagten Roſſen verglichen werden), oder umgekehrt (wie wenn ich ein feurig bewegtes Roß mit Wellen, ſeine Mähne mit deren ſchäumendem Kamm vergleiche); und ähnlich wird, wenn Geiſtiges in Geiſtigem ſein Gegenbild findet, der Weg der Vergleichung vom Individuelleren, von dem, was im Geiſtigen relativ ſinnlich iſt, in das geiſtig Allgemeinere, das reiner Geiſtige gehen oder umgekehrt, es wird namentlich auf der einen Seite Geiſtiges mit ſeiner ſinnlichen Aeußerung zuſammengenommen, auf der andern dieſe abgezogen bleiben (wie wenn eine reine Empfindung mit einem Gebete, eine raſche Handlung mit der Schnelle eines Gedankens verglichen wird). Der natürliche und gewöhnlichere Weg iſt nun, wie ſich aus dem Geſetze der Individualiſirung von ſelbſt ergibt, der vom Allgemeinen zum Beſondern, vom Geiſte zum Körper, vom Menſchlichen zu der ungeiſtigen Natur. Allein man hüte ſich, dieſe Begriffe ungenau zu nehmen; ſie werden nach Umſtänden ſchwierig, was zunächſt abſteigende Vergleichung ſcheint, iſt, genauer betrachtet, aufſteigende, die aufſteigende aber hat im Bilde etwas relativ Abſteigendes. Das Natürliche, das Körperliche, kann von unbeſtimmter Weite, ungeſchloſſener Geſtaltung ſein, dann ſucht der Dichter das anſchaulich Beſtimmte, individuell Geſchloſſene gern im perſönlichen Leben, weil dieß individuelle Geſtalt hat; geht er aber nicht von einem Sinnlichen unbeſtimmter Art zu perſönlich Lebendigem als Ganzem, ſondern von einem Beſondern, ſelbſt Perſönlichem nur zu einer allgemeinen geiſtigen Beſtimmtheit, einem Zuſtand, einer Thätigkeitsform über, ſo iſt der Prozeß verwickelter. Hier wird man nämlich immer finden, daß vorher das Allgemeine dunkel perſonificirt wird und erſt auf dieſen Vorgang die aufſteigende Vergleichung ſich gründet. Wenn Leontes von Hermione ſagt: ſie war mild wie Kindheit und wie Gnade, ſo ſchweben dieſe dem Dichter dunkel wie Perſonen, wie Götter mit entſprechenden Zügen vor und mit dieſen abſoluten Weſen, worin jene Eigenſchaften in unbedingter Reinheit angeſchaut ſind, wird dann Hermione verglichen. Wenn Lenau die düſtre Wolke einen am Himmelsantlitz wan-

delnden bangen, ſchweren Gedanken nennt, ſo iſt der Gedanke eben in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung genommen, wie er über das Angeſicht hinzieht, und dahinter liegt überdieß noch die Perſonification, daß der Gedanke wandelt. Man wird überhaupt finden, daß man alle wirklich aufſteigenden Vergleichungen erſt umkehrt und dann erſt wieder in die gegebene Stellung bringt. Man könnte z. B. ſagen: dieſes Fackellicht gleicht Shakespeare's Styl; dann wird der Zuhörer ſich beſinnen, warum man das poetiſche Colorit dieſes Dichters mit dem flackernden, in's Dunkel unruhig glühenden Feuer der Fackeln vergleichen kann, und hierauf wird er mit der Vergleichung im umgekehrten Weg einverſtanden ſein. Der Geiſt läßt ſich mit dem lichtvoll Durchſichtigen vergleichen; ich kann nun umgekehrt von einem ſtrahlenden, durchleuchteten Waſſerſpiegel ſagen: das iſt, wie Geiſt. Man ſteigt von der Materie auf, um den Geiſt in ſie hereinzuſehen. Es iſt eine Art von Genugthuung, die das Sinnliche dafür erhält, daß es ſonſt immer nur als Gegenbild dient; der tiefere Grund und Trieb iſt immer der, daß die Phantaſie von allen Puncten ausgeht, um Geiſt und Materie wechſelnd zu durchdringen, den Gegenſatz von allen Seiten anfaßt, dieſe zu beſeelen und jenen zu verkörpern. Doch iſt das aufſteigende Vergleichen zu ſparen und behutſam zu verwenden; es wird leicht geſchraubt, gemacht, ſublimirt. Lenau z. B. hat das Maaß weit überſchritten, er erſcheint auch darin unnatürlich überhitzt und vernichtet oft eine ſchöne Anſchauung durch das geiſtige Gegenbild. So wird im Gedichte: die nächtliche Fahrt, das düſter ſchöne Bild der durch das nächtliche Schneegefilde im Schlitten geführten Leiche durch die Vergleichung mit dem Schickſale Polens plötzlich zur Allegorie, zur bloßen Hülſe herabgeſetzt. Die aufſteigende Vergleichung wird leicht wider Willen komiſch, wenn der Sprung zu ſtark, namentlich wenn er moraliſirend iſt. Kant bewunderte noch den Vers: „die Sonne quoll hervor, wie Ruh' aus Tugend quillt", worüber wir jetzt lächeln. Die ganze Gattung eignet ſich aber vortrefflich für die abſichtliche Komik (er ſah aus wie eine Predigt, ſie iſt ein Lehrgedicht und dergl.).

Es iſt klar, daß die Metapher und trotz dem auseinanderhaltenden „Wie" ſelbſt die Vergleichung in ihrer höchſten Innigkeit und Energie das Bild, wenn es ein beſeeltes iſt, nicht neben dem Verglichenen ſtehen laſſen, ſondern in dieſes herüberziehen, als wäre es ſeine Seele. Wir ſind zu der Perſonification von der Synekdoche übergegangen und haben bei den Bemerkungen über allgemeine Beſeelung ſchon Solches beigebracht, was zunächſt metaphoriſch, tiefer genommen Beſeelung, beſeelende Perſonbildung iſt. Die Synekdoche ſetzt das Allgemeine der eigenen Sphäre des Gegenſtands für dieſen; Gleichniß und Metapher bringen ihr Bild aus fremder Sphäre und doch vollbringen auch ſie einen freien augenblicklichen Schein, als wäre das Eine *im* Andern gegenwärtig. Wenn Exeter in Heinrich V ſagt: meine

Mutter kam mir in's Auge und übergab mich den Thränen, so wird sich eine lebendige Phantasie dieß nicht in die trockene Aeußerlichkeit der Vergleichung auflösen: eine weibliche Rührung kam über mich, als würde der Theil meiner Natur, den ich von meiner Mutter geerbt, über den männlichen Herr, sondern ein Bild wird vor uns auftauchen, als schwebte der Geist der Mutter herein in den Sohn wie ein Thauwind und schmölze seine männliche Härte. Vergleichungen der äußern Natur mit Geistigem werden frostig, allegorisch, wenn das Bild zu bestimmt heraus und neben die Sache hingestellt ist. Es mögen wohl z. B. in gewisser Stimmung die letzten Wellenschläge nach einem Sturm im Gefühl anklingen wie das Nachzucken einer Leidenschaft, die sich eben erst gelegt hat, aber wenn Lenau, nachdem die Naturerscheinung geschildert ist, mit „also zuckt nach starkem Weinen" u. s. w. fortfährt, so tritt das moralische Phänomen äußerlich neben das natürliche und vernichtet eigentlich dieses, statt innig hineingefühlt zu sein.

In aller Vergleichung soll natürlich der Vergleichungspunct treffend, schlagend sein. Othello's Bild für das schauerliche Nachwirken von Jago's Einflüsterungen über Desdemona's Tuch: „o, es schwebt um mich so wie der Rab' um ein verpestet Haus" ist ein schönes Beispiel tiefer Zweckmäßigkeit im Gleichniß. Ruhige Kraft des Ueberzeugens ziemt vorzüglich der epischen Poesie; Göthe's Geist erweist sich in der einfachen Nothwendigkeit und plastischen Sicherheit seiner Bilder als vorzüglich episch, selbst im Drama. Wir greifen aus der unendlichen Fülle nur als nächstes, bestes Beispiel das tief schlagende Bild des Orestes in der Iphigenie von den Furien heraus, die ihn nur so lange verschonen, als er im Heiligthum Dianen's weilt: „Wölfe harren so um den Baum, auf den ein Reisender sich rettete". Auch in der Prosa ist er außerordentlich reich an solchen ruhig treffenden Bildern (z. B. an Frau v. Stein auf der Harzreise: „die Menschen streichen sich bei meinem Incognito recht auf mir auf wie auf einem Probirsteine"; — „behalten Sie mich lieb auch durch die Eiskruste, vielleicht wird's mit mir wie mit gefrornem Wein"; — aus der Schweiz: „Himmelsluft, weich, warm, feuchtlich, man wird auch wie die Trauben reif und süß in der Seele"). Es muß aber auch ächt poetische Bilder, und zwar im ernsten Gebiete, geben, die nicht unmittelbar einleuchten und doch tief treffend sind. Dieß führt auf den Unterschied der Style und muß bei der Betrachtung desselben zur Sprache kommen.

Die Vorschrift, im Bilde zu bleiben, kann den ächten Dichter nicht unbedingt binden. Wirkliche Verstöße, die man als sog. Katachresen zu den Sünden gegen den Geschmack zählen muß, finden nur da Statt, wo durch einen eigentlichen lapsus der Aufmerksamkeit aus einer Vergleichungs-Region in eine andere übergeschritten wird, die keine naturgemäße Ver-

bindung mit der ersten zuläßt, oder wenn mit fühlbarer Absichtlichkeit ein Bild ausgesponnen und doch nur scheinbar festgehalten wird, wobei gewöhnlich Verwechslungen der verglichenen Seite des Subjects mit andern Seiten desselben sich einschleichen (vergl. J. Paul Vorsch. d. Aesth. §. 51 das Beispiel aus Lessing), oder endlich, wenn eine üppige Phantasie keine Grenze mehr achtet und mit Kühnheiten, die bei richtigerem Maaß erlaubt wären, gar zu freigebig ist, wie die romantische mit ihren ewigen klingenden Farben, duftenden Tönen, singenden Blumen u. s. w. An und für sich ist es nichts weniger, als unnatürlich, wenn die Verwandtschaft, worin die bereits als Bild dienende Erscheinung mit andern steht, die Phantasie anzieht, von jener zu diesen weiter zu gehen, um den verglichenen Punct immer voller, kräftiger zu beleuchten und allerdings auch, um neue Puncte oder Seiten des Gegenstands, sofern es nur mit heller poetischer Einsicht geschieht, in die Vergleichung einzuführen. So ist z. B. ein Feuerregen ein gewöhnlicher Ausdruck; wenn nun ein Affect wegen seiner verzehrenden Gewalt mit Feuer verglichen wird, so bezeichnet der Regen die Fülle, die gehäuften Schläge seiner Aeußerung und ein Feuerregen zorniger Worte ist ein durchaus natürliches Bild. Der Dichter kann auch im Bilde bleiben, eine andere Seite desselben hervorheben und auf eine andere Seite des Verglichenen anwenden wie in den schönen Worten des Orestes: die Erinnyen blasen mir schadenfroh die Asche von der Seele und leiden nicht, daß sich die letzten Kohlen von unsers Hauses Schreckensbrande still in mir verglimmen. Mit dem Worte „letzten" wird hier das Leiden in Orestes Seele in den Begriff des allgemeinen Unglücks seines Hauses, das mit ihm endigen sollte, umgewendet. Die Grenzlinie, hinter welcher für die Uebergänge aus einem Bild in das andere, aber freilich auch für das einfache Fortführen eines Bildes das Abgeschmackte beginnt, ist freilich zart und läßt sich darüber im Allgemeinen nichts bestimmen, als daß der Act des Vergleichens in seinem Wesen immer ein einfacher Wurf der Phantasie bleiben muß, nie in ein Festrennen und Zerren übergehen darf, denn dieß fordert den Verstand heraus, der den Schein höhnisch aufhebt. Shakespeare hat bekanntlich in seiner jugendlichen Periode jenem abgeschmackten Mode-Tone seiner Zeit, den man Euphuismus nannte, nicht geringen Zoll gezahlt; doch ist nicht zu übersehen, daß manche besonders seltsame Bilder, die in dieß Gebiet gehören, mit dem offenbaren Bewußtsein überkühner Hyperbeln gebraucht sind, die einen besonders tiefen und starken Affect bezeichnen sollen. So haben dieselben in ihrer Absurdität doch einen eigenthümlich starken Hauch von Stimmung, wie wenn Richard II sagt: macht zu Papier den Staub und auf den Busen der Erde schreib' ein regnicht Auge Jammer. Wie dieser unglückliche Fürst so in seinem Schmerze wühlt, brütet er (— der Bilderwechsel in diesen Worten sei auch erlaubt —) ein andermal die Hyperbel

aus: selbst die fühllosen Brände des Kamins, bei dem die Königin seinen beklagenswerthen Fall erzähle, werden mitleidsvoll das Feuer ausweinen und theils in Asche, theils kohlschwarz um die Entsetzung eines ächten Königs trauern. Shakespeare fühlte hier gewiß das Kindische und wollte es, ohne daß er darum ganz entschuldigt wäre. Noch weniger ist die Uebertragung eines an sich schon hyperbolischen Bilds in ein weiteres, das dann ganz absurd wieder einen eigentlichen Zug vom Verglichenen aufnimmt, durch die Situation entschuldigt in der Stelle von Romeo und Julie, wo dieser schwört, wenn er Rosalinden verlasse, so sollen seine Thränen Feuer werden und nachdem sie so oft (in ihrer eigenen Fluth) ertränkt waren und doch nicht sterben konnten, nun für ihre Lüge als durchsichtige (!) Ketzer verbrannt werden. Wir werden jedoch am Folgenden zeigen, daß manche Bilder Shakespeare's, welche die Phantasielosigkeit noch heute für geschmacklos erklärt, nicht nur keiner Entschuldigung bedürfen, sondern vielmehr die höchste Bewunderung verdienen.

§. 853.

1. Die, der musikalischen Wirkung verwandteren, Formen der subjectiven Belebung (vergl. §. 851) sind die sogenannten **Redefiguren**: Bewegungslinien der **Stimmung**, wie sich solche in der Sprache niederschlagen. Ein Theil derselben liegt näher an der Grenze der objectiven Veranschaulichung theils durch bildlichen Charakter, theils durch Aufnahme der Redeformen der Handlung; ein anderer enthält die Unterschiede der Fülle und Enge, des Anschwellens und Abschwellens im Flusse der Empfindung, ein anderer die
2. Intensitäts-Unterschiede des einzelnen Moments. Dem eigentlich Musikalischen nähert sich die dichterische Sprache durch **Klangnachahmung**.

1. Man begreift unter dem Figürlichen öfters auch das Tropische, in genauerer Unterscheidung bezieht sich aber der Begriff des anschaulichen Bildes, der hier in figura liegt, nicht auf ein festes Object, das dem innern Auge gegenübertritt, sondern auf die Linien der Sprachbewegung als Ausdruck der Stimmung: die Wissenschaft versucht mit dieser Bestimmung ein Aehnliches, wie die Zeichnung, wenn sie die Bewegungen eines Tanzes durch die Figur auf der horizontalen Fläche darstellt, nur daß die Abstraction vom Dichter, der Versuch, die Formen seiner Rede ohne den wirklichen Inhalt des einzelnen Zusammenhanges zu fixiren und aufzuzählen, ein ungleich härterer, mühsamerer und durch das Unbestimmbare der freien Bewegung mangelhafterer Act ist, als dort die Abstraction vom Tänzer. Der §. sucht einige Ordnung in die bisher durchaus verworren aufgehäufte Masse zu bringen durch die aufgestellte Eintheilung. Demnach unterscheidet sich zuerst

eine Gruppe von Figuren, welche dem Gebiete der objectiven Veranschaulichung näher liegt, und in diesem wieder zwei Arten: die eine ist wirklich malerisch und würde daher entschieden zu jenem Gebiete gehören, wenn nicht der Accent hier mehr auf die Stimmung, als auf die bildliche Natur des Mittels fiele. Unter diesem Standpuncte kann die Hyperbel (vergl. §. 851, Anm. 1.) hieher gezählt werden; lächerlich ist es, die Beschreibung (Diatypose und Hypotypose) unter den Figuren aufzuzählen, außer etwa, sofern man im Auge hat, daß sie durch erwärmte Stimmung eintritt, wo sie nicht erwartet wurde; die Umschreibung ist, wenn sie den eigentlichen Ausdruck wählt, nichts, als eine Auflösung des Subjects, das von der Sprache in die Einfachheit des Begriffs zusammengezogen ist, in seine Eigenschaften, wenn den uneigentlichen, gehört sie unter die Metaphern, und nur entfernt, sofern man auch hier die besondere Wärme der Stimmung als Grund der Vermeidung des logischen und eigentlichen Ausdrucks betont, unter die Figuren. Die sog. Distribution, eine malerisch entwickelnde Auseinanderlegung statt des directen Ausdrucks, verdient nur zweifelhaft unter derselben Bedingung diese Stelle, entschiedener die Häufung, Cumulation, denn es ist Affect, was hier in wiederholten Schlägen wirkt, deren Qualität an sich zwar malerisch sein mag. Eine andere Reihe von Figuren stellt sich durch ihren dramatischen Charakter in die Nähe des Bildlichen, sie ist objectiv durch Fiction von Personen und Hervorbrechen der eigenen: Anrede, Frage und Antwort, Einführung Redender, Ausruf. Diese Formen, die sich im wirklichen Drama, zum Theil auch in der lyrischen Poesie, von selbst verstehen, sind in der epischen Darstellung ein Ausdruck der erhöhten Stimmung, die einen Inhalt in Gespräch und Handlung umsetzt; sie wären bei der Personification aufzuführen, wenn es sich nicht hier um die subjective Bewegtheit als Ursache des Verfahrens handelte. In Lessing's Styl wird Alles lebendiger Dialog; Göthe erkannte selbst ein Kennzeichen seines Dichterberufes darin, daß jeder Gegenstand des Nachdenkens sich in seinem Innern zu einem bewegten Gespräche zwischen Personen verwandle, welche die verschiedenen Standpuncte, Gründe u. s. w. vertreten. — Zu der zweiten Ordnung von Figuren, die der §. aufführt, gehört der Klimax und Antiklimax, der Pleonasmus, die Wiederholung mit ihren verschiedenen Arten (Anaphora u. s. w.), die Abbrechung und Auslassung (Aposiopese und Ellipse), das Asyndeton und Polysyndeton. Man sieht leicht, daß ein Theil dieser Formen, welche sämmtlich Steigen und Fallen, Fülle und Enge, Vorsturz, Fluß und Stocken des Redestroms charakterisiren, directer die innere Qualität der Stimmung, ein anderer ihren Niederschlag in der Sprachform anzeigt. Man hat daher Wortfiguren und Sinnfiguren oder Sachfiguren unterschieden, allein der Unterschied ist flüssig und nicht zu verwundern, daß in der Anwendung desselben keine Uebereinstimmung herrscht.

Aſyndeton und Polyſyndeton z. B. drücken deutlich verſchiedenen Stimmungsrhythmus aus und umgekehrt kann von Klimax und Antiklimax in der Lehre von der Poeſie nur inſofern ausdrücklich die Rede ſein, als ſich Steigerung und Senkung in der Sprachform niederlegt. Reine Wort- oder Formfiguren ſind nur beſtimmte grammatikaliſche Unregelmäßigkeiten, wie Syncope, Apocope, Zeugma u. ſ. w., über die weiter nichts zu ſagen iſt, als daß ſie in der Poeſie häufiger vorkommen werden, als in der Proſa, weil dieſelbe auch an dem rein techniſchen Sprachgeſetz ihre Freiheit geltend zu machen liebt. — Zu dieſer zweiten Ordnung mag, wenn man ſie außer ihrem Zuſammenhang im komiſchen Prozeſſe betrachtet (vergl. §. 201 ff.), auch die Ironie (mit der Litotes) als Figur gezählt werden, denn man kann ſie als eine Rückhaltung des Sprachfluſſes auffaſſen, der ſich wie hinter einer Schleuſe ſpannt, um errathen zu laſſen, daß das Verborgene das Gegentheil des Sichtbaren iſt. — Bei der dritten Ordnung handelt es ſich von den punctuellen Accenten, welche ſich auf den einzelnen Moment der Rede werfen; hieher gehört die Betonung durch Contraſt, wie ſie in der Sprachform als Inverſion, Anaklaſe, Epanodos, Antitheſe erſcheint. Die letztere bedeutet hier einen Widerſpruch zwiſchen Subject und Epitheton (z. B. der arme Reiche), eine ſehr wirkſame, aber auch leicht zu mißbrauchende Form, wie ſie denn in der Mariniſchen Jagd nach concetti einſt beſonders beliebt war.

2. Die Onomatopoeſie verhält ſich zu dem allgemeinen, ſtetigen Einklang zwiſchen Tonfall und Inhalt, der in aller ächten Dichtung mit innerer Nothwendigkeit herrſcht, wie ein vereinzeltes, beſonderes Spiel, den nachahmenden Tonſpielereien der Muſik ähnlich und wie dieſe nur ſparſam anzuwenden. Der ſauſende Diſkus des Odyſſeus und der rückwärts zu Thal polternde Stein des Siſyphus ſind berühmte Beiſpiele aus Homer; nicht leicht ein ſchöneres, ungeſuchteres bietet die moderne Literatur, als die herrliche Stelle in Göthe's Fauſt, wo die Folge der Conſonanten und Vocale genau zu beobachten iſt:

Und wenn der Sturm im Walde brauſt und knarrt,
Die Rieſenfichte ſtürzend Nachbaräſte
Und Nachbarſtämme quetſchend niederſtreift
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert u. ſ. w.

§. 854.

Der große Gegenſatz der Style macht im ſprachlichen Ausdruck ſeine ganze Stärke geltend. Der naturaliſtiſche und individualiſirende Styl zeichnet durchaus enger in's Einzelne, greift daher kühner in das Niedrige und Platte, zugleich aber bricht das tiefere Geiſtesleben, das ihn hiezu berechtigt, unruhiger, aufgeregter, traumartiger in Bildern und Figuren hervor.

Hier namentlich ist das Beispiel der Malerei belehrend, der Gegensatz ist genau derselbe, wie zwischen den großen italienischen Meistern, Raphael an der Spitze, und Rubens, Rembrandt nebst den holländischen Kleinmalern im Sittenbilde. Wir greifen sogleich in's Concrete und führen namentlich einige Beispiele auf, welche zeigen, wie anders der classische gehobene Schiller fühlt, als Shakespeare, der malerische Individualist in der Poesie. Bei diesem zählt Makbeth dem Mörder, dem er erwiedert, er sei nur dem Geschlechte nach Mann, wie die furchtsamen kleinern Hunde im Verzeichniß des Hundegeschlechts freilich auch mitlaufen, neun Racen auf, Schiller in seiner Uebersetzung hält bei der zweiten inne: der classische Styl, der auf dem Kothurne geht, fürchtet durch engeres Spezialisiren platt zu werden, der charakteristische scheut es nicht, er geht durchaus in's Detail und sorgt für die Haltung der poetischen Würde durch Ton und Stimmung im Ganzen. Sicher hätte Schiller den verbannten Romeo nicht die Fliege und die Maus um Juliens Nähe beneiden lassen und doch gehört dieß nicht unter Shakespeare's Geschmacksverletzungen, sondern ist nur genau wahr gefühlt; und wenn Shylock sein böses Wollen mit der Thatsache gewisser Idiosynkrasieen belegt, die er so speziell aufführt („es gibt der Leute, die kein grunzend Ferkel ausstehen können" u. s. w. Act 4, Sc. 1), so geschieht dieß zwar in einer Komödie, doch im ängstlich spannenden Theile derselben, und kein Dichter der classicirenden Richtung hätte einen finstern Charakter, der doch etwas Tragisches hat, in seiner Rede so detaillirt. Solche Züge sind aber nur vereinzelte Merkmale der Zeichnung des Charakters, der Leidenschaft, der Handlung und aller Dinge, wie sie im charakteristischen Styl vorneherein darauf angelegt wird, die Eigenheit der Züge bis in's Kleine mitaufzunehmen, mag dieß auch im ernsten Zusammenhang so oder so in das Komische auslaufen. Dasselbe spricht sich denn auch im Bildlichen aus. Wenn Hamlet in einer hochtragischen Scene, in der äußersten Spannung des Gemüths und aller Nerven dem Geiste seines Vaters zuruft: brav gearbeitet, wackerer Maulwurf! so ist dieser Absprung in das Platte allen denen, welche im Sinne des directen Idealismus auffassen, rein ungenießbar; sie verstehen nicht, wie recht wohl Shakespeare weiß, daß das platt ist, und wie er es gerade darum seinem tragischen Humoristen in den Mund legt; man kann recht wohl die verborgen arbeitende Macht, die endlich eine Unthat an das Licht bringt, mit dem stillen Wühlen eines Maulwurfs vergleichen, ja Hegel wendet die Stelle treffend auf den Geist in der Weltgeschichte an, wie er lange in unsichtbarer Tiefe thätig ist, aber in den großen Momenten der Krise sich an das Licht herausarbeitet; freilich liegt trotz der Wahrheit des Vergleichungspunctes wegen der übrigen Kleinheit des Bildes eine komische Incongruenz darin, diese aber ist gerade beabsichtigt, um durch die Ironie des weiten Abstands die Hoheit des Ver-

glichenen um ſo mehr zu betonen. Dazu kommt die Stimmung im gegebenen Momente: Hamlet iſt freudig gehoben durch die Entdeckung eines längſt geahnten Verbrechens und er liebt es, eine große Genugthuung im Tone gemeiner Luſtigkeit auszudrücken, nicht um jene, ſondern um dieſe zu ironiſiren; man vergleiche ſein Benehmen nach der Wirkung des aufgeführten Schauſpiels auf den König. Solche Sprünge ſind denn im claſſiſchen und claſſiſch auffaſſenden modernen Style gar nicht denkbar. Zwar darf man den Unterſchied zwiſchen dieſen beiden letzteren auch nicht überſehen: Homer und die griechiſchen Tragiker hatten noch nicht das Lachen des modernen Stumpfſinns zu fürchten, der, wie zu §. 850 erwähnt iſt, bei übriger Ungleichheit ſo ſchwer den Vergleichungspunct feſtzuhalten vermag, ſie wimmeln von Bildern, welche die niedrige Sphäre nicht ſcheuen, wenn ſie nur ſchlagende Wahrheit darbietet; Homer vergleicht ſeine Helden nicht nur mit Eſeln, Stieren, Widdern, — dieſe Thiere waren überhaupt noch nicht für die Komik abgenützt, — er verſchmäht es auch nicht, den Eigenſinn der Fliege, den am Lande zappelnden Fiſch herbeizuziehen, um dem hartnäckigen Muthe, der ſtets auf dieſelbe Stelle im Getümmel ſich wirft, dem ſchnappenden Röcheln des tödtlich Verwundeten ein haarſcharfes Licht der Vergleichung zuzuführen. Solche Bilder kommen uns naiv vor, ſind aber nur rein poetiſch und beiden entgegengeſetzten Stylen gemeinſam; es iſt daher nicht durch die übrigens allerdings zarteren Grenzen des claſſiſch gebildeten Gefühls gerechtfertigt, ſondern nur ſehr bezeichnend für ſeine rhetoriſche Art, wenn Schiller ſich ſcheut, in dem treffenden Bilde von dem Geier und den Küchlein zu bleiben, wo Makduff ausruft: „All' die lieben Kleinen? Ihr ſagtet: alle? — Höllengeier! — Alle? — Wie, meine ſüßen Küchlein mit der Mutter auf *einen* gier'gen Stoß?“ und überſetzt: „Alle! Was? Meine zarten kleinen *Engel* alle? O hölliſcher Geier! Alle! Mutter, Kinder mit einem einz'gen *Tigergriff*!“ Wahrhaft platt ſind dieſe vermeintlich erhabeneren „Engel“ und der „Tiger“, zugleich hat die Scheue vor dem einfach Wahren hier zu einer wirklich ganz unſtatthaften Katachreſe geführt (vgl. über dieſes belehrende Beiſpiel: Timm, das Nibelungenlied u. ſ. w. S. 25). Wenn aber im Uebrigen der charakteriſtiſche Styl auch in dieſem Gebiete ſich ſcharf genug von dem plaſtiſch idealen unterſcheidet, wenn er gerade darum ungleich mehr wagt, weil die Tiefen des Geiſtes, die er aufdeckt, die freie Entlaſſung der Particularität nicht nur ertragen, ſondern ſogar fordern, damit die Macht des Bandes ſich zeige, welches die Extreme zuſammenhält, ſo bricht jene vertiefte Haltung und Stimmung auf der andern Seite in Bildern aus, welche überpathetiſch, viſionär, verzückt erſcheinen, welche, auf den erſten Blick ſeltſam und wildfremd, demjenigen, der ſich in den Zuſtand zu verſetzen vermag, bei näherem und längerem Anſchauen klar werden, wie Rembrandt's traumhaft in's Dunkel leuchtendes Helldunkel oder das wilde Licht des Blitzes

auf dem Sanherib von Rubens. Der Dramatiker wird ſolche traumhafte Bilder den Momenten der tiefſten Erregung vorbehalten. Ein ſolches Bild gebraucht der entzückte Romeo in der Gartenſcene: „herrlich über meinem Haupt erſcheinſt du mir in dieſer Nacht wie ein beſchwingter Bote des Himmels den erſtaunten Menſchenſöhnen, die rücklings mit weit aufgeriſſ'nen Augen ſich niederwerfen, um ihm nachzuſchaun.“ Man hat ſelbſt neuerdings, nachdem wir längſt die ſtumpf phantaſieloſe Kritik des guten Geſchmacks hinter uns haben, Makbeth's ungeheures Geſicht von den Folgen der Ermordung des Königs für abgeſchmackt erklärt: „Duncan's Tugenden werden wie Engel poſaunenzüngig Rache ſchrei'n dem tiefen Höllengreuel dieſes Mords und Mitleid wie ein nacktes, neugebornes Kind, auf Sturmwind reitend, oder Himmels-Cherubim zu Roß auf unſichtbaren, luft'gen Rennern werden die Schreckensthat in jedes Auge blaſen, bis Thränenfluth den Wind ertränkt.“ Der Vergleichungspunct iſt die furchtbare Schnelligkeit und Gewalt, mit welcher die Folgen des Mords, die Kunde, die tiefe Empörung der Gemüther, Abſcheu, Rachtrieb, Mitleid eintreten. Daß auf den Sturmwolken Duncan's Tugenden als Engel hinſauſen, iſt eine nur natürliche Perſonification und Zungen, deren Ruf ſo ſtark iſt wie Poſaunenton immer noch keine übertriebene Hyperbel, dann folgt eine ganz ungewöhnliche Vertauſchung von Subject und Object, indem der Gegenſtand des innigſten Mitleids, ein nacktes, neugeborenes Kind, für das Gefühl des Mitleids geſetzt iſt, aber wer Phantaſie hat, kann ſich doch wohl in die Anſchauung verſetzen: es wird den Menſchen zu Muthe ſein, als ſehen ſie ein hülfloſes Kind in den Wolken hinſchweben, dem ſie zueilen müſſen, wie um es zu retten; die Cherubim, die nachfolgen, ſcheinen dieſes Kind wie eine Geiſter-Erſcheinung ſich vorausgeſandt zu haben, wie einen Genius des Mitleids, der die Geſtalt eines Objects des innigſten Mitleids annimmt, um dieſes zu erwecken; ſie ſelbſt, auf unſichtbaren luft'gen Rennern, ſind windſchnelle Diener der göttlichen Gerechtigkeit; mit dieſer Häufung ſammelt ſich Alles an wie zu einem Bilde der wilden Jagd und das wollte Shakespeare; daß der Gehörs-Eindruck ſich dann in ein Anwehen der Augen verwandelt, indem der Weg, den die Kunde vom Ohr zum Gefühle, von da in's Auge nimmt, überſprungen wird, dieß iſt ein Uebergang, dem man in ſo tiefer Aufwühlung der Einbildungskraft ſollte folgen können, und daß „die Thränenfluth den Wind erſtickt“, iſt nur lebendiger Ausdruck dafür, daß, wie Sturmwind ſich in Regen auflöst, die Gefühle bei der erſten Kunde dieſes Mords ſich alle in einen grenzenloſen Schmerz auflöſen werden, der dann ſeine Wirkung ſo ſicher haben wird, wie angeſchwollene Fluthen. Alle Folgen von Makbeth's Mord ſind in dieſer furchtbaren Viſion zuſammengefaßt, das Drama entwickelt in klarer Handlung, was in ihr ſeltſam helldunkel enthalten iſt; nicht in jeder Stimmung, nicht aus dem

Munde jeder seiner Personen dürfte der Dichter so wilde, rasch überspringende, phantasmagorische Bilder vorbringen, wohl aber dem Helden, dem er ein so nervöses Wesen, eine so gefährliche Romantik der Phantasie geliehen hat, durfte er sie in der höchsten Spannung, da er mit Eins eine entsetzliche Zukunft überblickt, auf die Lippen legen. — Etwas eigenthümlich Bewegtes aber haben alle Bilder Shakespeare's; sie gemahnen uns, wie wenn man mit unruhigem, blutrothem Fackellicht in eine Stalaktiten-Höhle leuchten, wogegen die Vergleichungen der Griechen und Göthe's wie eine Sonne ruhig aufgehen und Zug für Zug den Gegenstand in scharfer Deutlichkeit des Umrisses aufzeigen. Dieß ist episch; die griechischen Dramatiker haben allerdings etwas von Shakespeare's bewegter, geisterhafter Gluth, doch gekühlt im plastischen Formgefühle.

Der charakteristische Styl wird auch im nicht bildlichen Gebiete, dem der sog. Figuren, im Allgemeinen der kühnere sein. Subjectiver bewegt, wie er ist, erlaubt er sich eine naturalistische Freiheit auch in Behandlung der Sprachregeln und wirft sich in trotziger Nachlässigkeit gegen die classische Correctheit auf. Auch hierin ist der erste große Dichter dieses Styls, Shakespeare, ein Beispiel, besonders belehrend aber der Muthwille der Schreibart in der Sturm- und Drang-Periode, denn dieser gieng von der gesteigerten, überschwenglichen Empfindungsfülle aus (vergl. §. 846, 2.), die sich aber aus ihrer inneren Herrlichkeit zugleich das Recht des derbsten und freiesten Umspringens mit der Sprache nahm; die Natur wurde in dem doppelten Sinne des Gefühls der Unendlichkeit und gleichzeitig als die sogen. liebe Natur, als Cynismus entfesselt und beides schlug sich insbesondere in den Formen nieder, die man Figuren nennt; da wimmelt es denn namentlich in Göthe's Jugendstyl von Aposiopesen, Abbrechungen, unendlichen Ausrufungen u. s. w. bis hinaus auf die eigentlichen Formfiguren, die Weglassungen des Artikels, des persönlichen Fürworts, des Hülfszeitworts, die Stutzung der Endsylben, die Provinzialismen. Als aber Göthe sich classisch geläutert hatte, nahm er nach und nach jenen vornehm gereinigten, bequem säuberlichen Styl an, der von der Kraft des Naturalismus nur zu weit abliegt und ein neuer Beleg ist, daß die Stylrichtungen sich nicht zu weit von einander entfernen sollen.

§. 855.

Der poetische Styl im engeren formalen Sinne des Worts legt sich als **Rhythmus** in der Sprache nieder (vergl. §. 839, 2.). Derselbe besteht in regelmäßiger Wiederkehr einer bestimmten Anzahl von Zeitmomenten, welche von einem Accente beherrscht werden, also sich nach dem Merkmale der Stärke und Schwäche unterscheiden. Vermöge einer natürlichen inneren Verwandtschaft der

rke und der Zeitdauer des Tons erscheinen bei organischer Entwicklung
e Unterschiede zugleich als ein bestimmter Wechsel von Kürzen und Längen.
ses System ist ein reines, selbständiges Kunst-Erzeugniß, das sich über die
:ache als ihr Material überbreitet.

Wir versuchen, zuerst das Wesentliche der poetischen Rhythmik allgemein aufzustellen, wiewohl diese Abstraction schwer und die Hinweisung auf den durchgreifenden Unterschied der concreten Style schon hier nicht zu vermeiden ist. Die rhythmische Form ist in ihrem ursprünglichen Wesen ein reines Taktleben: es folgen sich in geordneter Wiederkehr bestimmte Abschnitte, die sich in Zeit-Einheiten, Momente, Moren von bestimmter Anzahl theilen und von einem unter ihnen, der die stärkere Intention, den Ictus, die Arsis (was in der Musik Thesis heißt), den Accent hat, beherrscht, getragen werden. Mit innerer Nothwendigkeit fällt dieser stärkere Druck auf die erste der von ihm beherrschten Moren, denn ein Fortgang in der Zeit, der sich in Momente theilt, gleicht immer einer Bewegung und diese bedarf eines Ansatzes, Abstoßes, von welchem folgende Bewegungen abhängen und welcher regelmäßig wieder eintritt. Dieses System erweitert sich zur rhythmischen Reihe, indem der einzelne Taktabschnitt im Größern sich so wiederholt, daß ein verstärkter Accent, wie vorher der einfache Einen Abschnitt, so drei Abschnitte beherrscht. Diese Reihen sind nicht mit dem Verse zu verwechseln; der Vers kann aus mehreren Reihen bestehen, oder (durch den Reim) Eine Reihe zerschneiden. — Der Zeit nach sind die Momente des Takt-Abschnittes ursprünglich gleich; der Unterschied der Länge und Kürze ist nicht, wie so häufig geschieht, mit dem des Accents zu verwechseln. Es steht, wie sich zeigen wird, dem Style, der diese beiden Kräfte in Verbindung setzt, ein anderer gegenüber, der in seiner ursprünglichen, rein nationalen, selbständigen Ausbildung nur Takt-Verhältnisse, keine Längen und Kürzen kennt und erst später auch diese Seite in gewissem Sinne sich aneignet. Dazu wird derselbe allerdings durch die innere Natur der Sache selbst getrieben, denn zwischen Accent und Länge besteht eine innere Wahlverwandtschaft und der Styl, welcher ursprünglich das im engeren Sinn Rhythmische mit dem Zeitbegriff in Verbindung setzt, ist der organischere, normalere. Intention und Zeitaufwand ziehen nämlich einander darum mit Nothwendigkeit an, weil naturgemäß auf dem stärkeren Theil auch länger verweilt wird. Die Intention, die zugleich Länge ist, wird nun aber zwei der vorher gleichen Momente umfassen und so tritt eine Länge an die Stelle von zwei Kürzen. Nur ist dieß kein völliges Zusammenfallen und es darf nicht schlechthin als eine Unregelmäßigkeit, sondern nur als ein seltener Rückgang auf die noch nicht vollzogene Verbindung von Accent und Länge angesehen werden, wenn im Verse sich eine Länge mit Arsis in zwei Kürzen, deren erste die Arsis

hat, aufgelöst darstellt; der Rhythmus gestattet die Wahl zwischen zwe
Kürzen und einer Länge auch in dem nicht betonten Theile des Fußes
wie z. B. im daktylischen Rhythmus zwischen Daktylus und Spondäus
ein Beweis, daß die Sprache mit ihren gegebenen Längen und Kürzen z
dem reinen rhythmischen Gesetze als ein Anderes hinzukommt und ihm i
seiner Anwendung den Ausdruck der Mannigfaltigkeit gibt. Das rhythmisch
Gesetz ist nicht der Sprache entnommen, nicht aus Verwendung der in de
Sprache gegebenen Accente, Längen und Kürzen entstanden; es konnte sic
natürlich nur an ihr ausbilden, allein es wurde in jener ursprünglich
Poesie, welche dem Bewußtsein der Regel vorhergieng, nur aus ihr heraus
gehört, was ursprünglich als ein Reines, Selbständiges in der Seele un
dem Nerve liegt, ein Ideales, das, wie es nun sein Leben zur erkannte
Regel gestaltet hat, sich frei als künstlerisches Prinzip über das Sprach
material herbaut, es in seinen Rahmen faßt. Das Rhythmische in dieie
seiner Reinheit kann daher zwar nur im Ton ausgedrückt werden, ist abe
an sich eine reine Bewegung und ebensogut in sichtbarer, als in hörbare
Form, als Hebung, Senkung der Hand, beschleunigte oder verweilend
Gebärde zu versinnlichen.

§. 856.

Der Unterschied von der Musik besteht also wesentlich darin, daß di
poetische Rhythmus aus dem Leben des Tones nur den Unterschied der Stärk
(in Verbindung mit dem der Länge und Kürze), jene dagegen im Rahmen de
Taktes als ihr Haupt-Ausdrucksmittel den Unterschied der Höhe entnimm
und verwendet. Das rein quantitative Wesen der Rhythmik gewinnt dagege
eine qualitative Füllung, indem es in der Sprache als ein System articulirte
und ausdrucksvoller Laute verwirklicht wird; hier treten zugleich Momen
hinzu, welche der Melodie, der Klangfarbe, selbst der Harmonie analog sind
und dieß wird um so mehr gefordert und der Fall sein, je weniger streng un
organisch das reine rhythmische Gesetz zur Herrschaft gelangt.

Die poetische Rhythmik und die Musik beziehen sich verschieden a
ein Gemeinschaftliches, das Ganze des Tons. Jene kann sich nur in de
durch Verbindung von Vocal und Consonant zur Sprache articulirten Ton
verwirklichen; so bleibt ihr nur der Unterschied der Stärke und Schwäch
nebst dem der Länge und Kürze als ihr Element übrig. Die Kunst de
reinen Empfindung aber, die Musik, bewegt sich im Tone wesentlich, soiei
er nicht zur Sprache erhoben ist, sie hat es daher mit dem Unterschiede de
Höhe und Tiefe als dem Elemente zu thun, worin die Qualität des Ge
fühls ihren Ausdruck findet, sie kann in diesem Sinn Entwicklung de
Vocals genannt werden. Die Rhythmik dagegen hat mit diesem Unte

ſchiede nichts zu ſchaffen. Das Band zwiſchen ihr und der Sprache kann ein engeres oder freieres ſein; die deutſche Rhythmik entnimmt den Unterſchied der Stärke und Schwäche aus dieſer, die antike that es nicht; allein der Satz, daß die Rhythmik nur in der Sprache realiſirt werden kann, bedarf der Verſtärkung durch die erſtere Thatſache nicht, er ſteht feſt auch bei dem antiken Verhältniß, wogegen in der Muſik, wenn ſie ſich mit der Sprache verbindet, dieſe durchaus nicht die Bedeutung eines Vehikels hat, deſſen die beſtimmende Kunſtgattung bedarf, um zu exiſtiren. Die Füllung, die der Rhythmus durch ſeine Realiſirung in der Sprache erhält, bringt nun aber dennoch Elemente hinzu, welche näher oder entfernter dem Muſikaliſchen entſprechen. Den Sprachlauten iſt nicht alle Reminiſcenz, daß ſie urſprünglich das Gefühl des Gegenſtands, des Tiefen, Dunkeln, Dumpfen, Hohen, Hellen, Offenen, Herben, Sanften, Geſchloſſenen, Freudigen, Schmerzlichen u. ſ. w. ausdrückten, verloren gegangen, man mag dieß zunächſt mit der Klangfarbe vergleichen; die Vocale ſprechen ſich zudem an ſich in beſtimmten Unterſchieden der Höhe und Tiefe aus und eine neue Welt von Muſik-ähnlichen Modificationen bringt (vom eigentlich muſikaliſchen Vortrag hier natürlich abgeſehen) die Declamation hinzu: Belebungen, die theils der Scala, theils jenem Unterſchiede der Stärkung oder Schwächung des einzelnen Tones angehören, der vom Takt-Accente wohl zu unterſcheiden iſt, theils der Beſchleunigung oder Hemmung im Tempo entſprechen; die Wiederkehr des Verſes endlich und beſonders die des ſymmetriſchen Wechſels in der Strophe wird zwar nur ſucceſſiv vernommen, aber das innere Gehör faßt das Nacheinander doch wie in ein gleichzeitiges Tönen zuſammen und dadurch nähert ſich der Eindruck entfernt dem Gefühle der muſikaliſchen Harmonie. Dieſe Anklänge an die Muſik verſtärken ſich, wo die Rhythmik ſich mit dem Reime verbindet; doch hängt damit Verluſt auf der andern Seite zuſammen, wie ſich zeigen wird.

§. 857.

Die Poeſie iſt gemäß dieſem Verhältniſſe nicht reine Kunſt der Stimmung die Muſik, ſondern des zur bewußten Vorſtellung entwickelten Inhalts der mmung, worin aber das Stimmungs-Element über dieſe Scheidung fortert und ſeinen Ausdruck in der rhythmiſchen Form findet. Dieſe Seite iſt : ebendaher darauf eingeſchränkt, daß nicht das Ganze der Stimmung, er auch nicht ihr individueller Wechſel, ſondern nur ihre allgemeine Gangin der gemeſſenen äußern Kunſtform ſich Geſtalt geben kann. Denn obl die gleichförmige Wiederkehr von dem einfachen Fortgang im Verſe zum gelten Wechſel von zwei ungleichen Verſen und weiter zu der ſymmetriſchen ammenſtellung mehrerer verſchiedener Verſe in der Strophe, ja zur

Gruppirung verschiedener Strophen fortschreitet, so ist es doch nur das inhaltvolle Wort selbst, worin das Leben der Stimmung in seiner innersten Qualität und seinem Verlaufe sich den vollständigen Ausdruck gibt.

Hiedurch ist genauer bestimmt, was in §. 839 erst allgemein über das Verhältniß der Poesie zu der Musik gesagt wurde. Die letztere füllt Ton leben mit Tonleben, auch ihr eigentlich Qualitatives ist Ton als Ausdruck der bloßen Stimmung; die erstere füllt ein blos quantitatives Tonleben mit dem Inhalte, der sich aus der bloßen Stimmung herausgewickelt hat und im articulirten Wort als bewußte innere Anschauung ausspricht. In dem Quantitativen, worein er gefaßt wird, dem Rhythmus, ist allerdings die Stimmung als einhüllendes und begleitendes Element über jene Ablösung hinüber erhalten; das Stimmungs-Element, worin das Gedicht empfangen ist, überlebt den Proceß, durch welchen der lichte Tag des Bewußtseins aus dem Nebel hervorgetreten ist; aber wenn so die Stimmung bleibt, während doch das Kunsterzeugniß mehr, als bloße Stimmung, ist so folgt, daß auch in der Seite, welche ihrem Ausdrucke dient, eben der rhythmischen Form nämlich, doch nicht das Ganze der Stimmung sich offenbaren kann, denn ihr Innerstes ist übergegangen in die deutliche Sprache des Wortes, in ihm ist das Gefühl Bewußtsein, der qualitative Kern desselben ist also ein Anderes geworden. Es fragt sich genauer, was übrig bleibt, wenn nicht mehr das ganze Leben der Stimmung als solches zum Ausdruck kommt. Der §. gebraucht für dieses schwer zu bezeichnende Moment das Wort Gang-Art. Wie sich der Takt als quantitativer Ausdruck der Stimmung von dem eigentlich Qualitativen derselben unterscheidet, geht daraus hervor, daß eine Tanz- und eine Trauer-Melodie in demselben Takte componirt sein können. Und dennoch wird sich die freudige Stimmung und die traurige auch wieder qualitativ anders gefärbt zeigen nach Unterschied des Taktes. Dieß ist das Schwierige. Die Gang-Art zeigt vom Quantitativen aus das Qualitative, ist eine verschiedene Temperatur in demselben, ohne mit ihm zusammenzufallen. Es verhält sich wie mit der wirklichen Bewegung eines Menschen: aus der Art, wie er sich vom Boden abstößt, aus dem Unterschied im Auftreten, Gehen oder Laufen, Innehalten, Zögern, wieder Aufspringen u. s. w. schließen wir auf seine Stimmung mit dem Vorbehalt, daß es doch verschiedene Stimmungen sein können, die in denselben Weisen der Bewegung sich ausdrücken, und umgekehrt, daß dieselbe Stimmung in verschiedenen Bewegungsweisen sich ausdrücken kann, allein so, daß darum innerhalb der gleichen Qualität Modificationen zu Tage treten, für die oft in der Sprache kaum das Wort findet. Daher ist es auch so schwer, die Stimmung der verschiedenen Metren zu bezeichnen, und gehen die Versuche, dieß zu thun, so weit aus einander. Zorn und Freude kann in

raſch bewegen, Angſt und ſtille Beſchauung kann ſäumen, ſchweben, gleiten u. ſ. w. Wenn nun die beſtimmte Qualität der Stimmung in der Muſik erſt durch die Melodie, d. h. die Bewegung in den Verhältniſſen der Tiefe und Höhe, in der Poeſie dieſelbe Qualität, aber als klar vorgeſtellter Inhalt, durch die Sprache hinzukommt, ſo ergibt ſich weiter, daß zwar in beiden Gebieten die Takt-Art gleichförmig durch das ganze Kunſtwerk geht, in der Poeſie aber, was dem Gebiete des unarticulirten Tons angehört, ganz an das Geſetz der gleichförmigen Wiederkehr gefeſſelt bleibt, während die Muſik im Tonleben ſelbſt den individuellen Wechſel innerhalb einer Stimmung, ein Hauptmoment ihrer Qualität, zum Ausdruck bringt. Es treten zwar Wechſel im poetiſchen Rhythmus ein, Verſe von ungleicher Länge und Meſſung folgen ſich in fortlaufender Reihe, oder ein reicherer Unterſchied, buntere Verſchlingung gruppirt ſich zur Strophe, gleiche und ungleiche Strophen abwechſelnd ſtellen eine erweiterte Gruppe dar, aber auch in dieſen kunſtvollen Gebäuden iſt überall ſymmetriſche Wiederkehr das Geſetz, während die Stimmung, in der Sprache ausgedrückt, wechſelt. Gerade in der Verbindung mit der eigentlichen Muſik fällt dieß doppelt auf: in den Strophen wiederholt ſich mit demſelben Rhythmus dieſelbe Melodie, während der Inhalt mit ſeiner Stimmung ſich ändert. Das iſt im Lyriſchen; die Kunſtwerke der objectiven, ein umfaſſenderes Weltbild darſtellenden Zweige aber verzichten, das Epos überall, das Drama wenigſtens in der neueren Zeit, auch auf jenen Grad des Wechſels und bewegen ſich bei den tiefſten Unterſchieden des Inhalts in der Form gleichförmiger Wiederkehr einfacher Verſe. Der qualificirte Ausdruck der Sprache liegt nun zwar, wie wir ſogleich ſehen werden, nicht wie ein gleichgültiger Stoff im Rahmen des Rhythmus, allein der innerſte Gehalt ſchwebt doch, obgleich mit ihm empfangen und lebendig vereint, zugleich frei und hoch über dieſem Elemente.

§. 858.

Allerdings gewinnt jedoch der formelle Ausdruck der Stimmung einen eitern Zuwachs durch ein Verhältniß lebendigen Widerſtreits zwiſchen Rhythus und Sprache im Versbau, worin beide ihre Selbſtändigkeit, aber ebenıdurch um ſo inniger ihre Vereinigung betonen. Der Vortrag gleicht theilweiſe eſen Kampf aus, belebt aber auch von ſeiner Seite den Unterſchied und bringt nen weiteren Anklang des eigentlich muſikaliſchen Elements hinzu.

Das rhythmiſche Maaß und die Sprache verbinden ſich und fliehen ſich in ihrer Verbindung, bekämpfen ſich, um deſto ausdrücklicher verbunden zu erſcheinen. Es ſind zwei Liebende, die ſich entzweien und verſöhnen und in dieſem Spiele die Natur eines Bundes offenbaren, der ein freies Opfer

der Freiheit ist. Hieher gehört zuerst die Regel, daß die Wort-Enden nicht mit den Enden der Versfüße zusammenfallen. Der Vers stellt demzufolge im metrischen Schema eine andere Figur dar, als in seinen Wörtern nimmt man diese für sich und sieht jedes Wortes Prosodie als ein metrisches Ganzes für sich an, so scheinen andere Versfüße zu entstehen, während der das Schema das Geltende ist: ein Nebeneinanderspielen von zwei Bildern worin ein wesentlicher Lebensreiz der poetischen Form besteht. Man erkennt seine volle Bedeutung durch die unleidliche Klang- und Schwunglosigkeit der Verse, worin jedes Wortganze einem Versfluß entspricht. Dieser Widerstreit heißt im Allgemeinen Cäsur, ist aber auf bestimmten Puncten des Verses als Cäsur im engeren Sinne des Worts ausdrücklich gefordert; hier wird ein Versfuß durch ein Wort-Ende zerschnitten, um einen zweiten Haupt-Accent (verstärkten Ictus vergl. §. 855. Anm.) anzuzeigen, wie im Herameter, wo aber die Cäsur, um die Monotonie der Theilung in zwei gleiche Hälften zu meiden, in den Fuß vor dem zweiten Hauptaccent zurück verlegt ist. Dadurch nimmt nun der Reiz jenes Widerstreits bestimmtere Gestalt an: es scheint sich der Vers in Hälften von ungleichem Metrum zu theilen, z. B. der jambische Trimeter nach einer Cäsur in der Mitte des dritten Fußes trochäisch fortzulaufen. — Eine weitere Belebung der rhythmischen Verhältnisse besteht in ausdrücklicher Zulassung von Seiten des Schema's: es ist der Spielraum der freien Wahl zwischen Längen und Kürzen, die an gewissen Stellen, z. B. des Herameters und Pentameters offen gelassen ist. Da wir hier die allgemeinen Züge aufstellen, die von beiden geschichtlichen Hauptformen der Rhythmik gelten, so muß die deutsche nicht blos in dem Sinne miteingeschlossen werden, daß stillschweigend ihre moderne Aneignung der antiken Metrik vorausgesetzt ist, sondern auch mit Rücksicht auf ihre ursprüngliche Gestalt: was hier jenem Spielraum ungefähr entspricht, ist die Freigebung der Senkungen zwischen der geregelten Zahl der Hebungen. Es ist bekannt, wie lebendig die Nibelungenstrophe in ihrer ursprünglichen Form verglichen mit der modernen Nachbildung erscheint, welche einen regelmäßigen Wechsel von Senkungen und Hebungen beobachtet. Wendet man auf jene das (ihr an sich fremde) metrische Schema an, so erscheint sie als ein freier, nach dem Stimmungs-Inhalte sich bewegender Wechsel von Jamben, Trochäen, Daktylen, Anapästen u. s. w. — Eine fernere Quelle reicherer Bewegung ist der Kampf zwischen Vers- und Wort-Accent. Die antike Metrik hat diesen jenem geopfert; aber wir müssen hier sogleich eine Seite dessen heraufnehmen, was am Schlusse des §. vom Vortrage gesagt ist: derselbe ließ neben der Herrschaft des Vers-Accents den Wort-Accent durchhören und erzeugte so auch hier einen reizvollen Widerstreit. Die neuere deutsche Rhythmik liebt es, nachdem sie sich das System der Länge und Kürze so angeeignet hat, daß sie es im Wesentlichen

ihrem urſprünglichen Geſetze der Hebung und Senkung unterſchiebt, an manchen Versſtellen, namentlich des Jambus, einen nachdrucksvollen Kampf des Verſes mit dem Schema einzuführen, indem ſie z. B. Spondäen, Trochäen, Anapäſte, Daktyle ſtatt der Jamben-Füße anwendet. Man erkennt hier am unmittelbaren Eindrucke klar die Bedeutung einer ſolchen Divergenz: man ſtutzt, wird aufmerkſam und fühlt mit doppelter Stärke auf der einen Seite das rhythmiſche Geſetz, auf der andern den emancipirten Nachdruck des Worts. — Auch das Uebergreifen des Sinns von dem einen Vers in den andern (enjambement) iſt ein weſentlicher Zug in dem freien Spiele der Anziehung und Abſtoßung zwiſchen dem rhythmiſchen Schema und der Sprache; man trägt, was durch den Inhalt zuſammengebunden iſt, auf das gleichförmig fortlaufende Versmaaß unwillkürlich ſo über, daß man ſich an Strophen, an Strophengruppen erinnert fühlt, und die Pauſe des Sinnes ſcheint zur Pauſe des Vers- und Strophenſchluſſes zu werden, während dieſe fortbeſtehen und ſo ein Ineinanderſchimmern von zwei Eindrücken entſteht. — Endlich der Vortrag. Es iſt hier allerdings mehr die Declamation, als der Geſang, in's Auge zu faſſen, jedoch nicht allein, denn der Geſang enthält jene in ſich und hat das muſikaliſche Schema ebenſo mit der Sinn-Betonung durchſchlingend zu beleben, wie die bloße Declamation das blos rhythmiſche. Aus dieſem Zuſammenhange haben wir ſchon oben die Seite heraufgenommen, wonach der Vortrag den Wort-Accent gegen den Vers-Accent hält und ſtützt; ebenſo gibt er nun auch dem Sinn-Accent ſein von dieſem geſchwächtes Recht, er legt jedem Worte erſt die feineren Unterſchiede des Nachdrucks und, zugleich im relativen Widerſtreite mit Länge und Kürze, des Verweilens bei, die ſein Empfindungsgehalt mit ſich bringt; er faßt die Verſe, worin der Sinn übergreift, in lebendigem Zuge zuſammen, ohne den Versſchluß ganz verſchwinden zu laſſen, umgekehrt pauſirt er dem Sinne gemäß, wo der Vers fortläuft; er bringt aber vor Allem die Modulation der Scala hinzu, welche die Gefühlsſchwingungen ausdrückt, wie ſie durch den Inhalt gegeben ſind, und dieß iſt die wichtigſte Seite ſeines Geſchäfts. Sie erweitert jene verſchiedenen Momente, wodurch im poetiſchen Rhythmus etwas vom ſpezifiſch Muſikaliſchen anklingt, um eine weſentlich neue: das muſikaliſche Rudiment, das im Sprechen liegt (§. 760), wächst im gehobenen Sprechen der Declamation. Die Linie, welche die richtige Mitte zwiſchen zu hörbarem Scandiren oder einer zur Manier gewordenen wiederkehrenden Scala und dem Erdrücken des Rhythmus unter dem Ton-Ausdrucke des Inhalts beobachtet, iſt allerdings fein und ſchwer zu treffen. Die romaniſchen Völker haben als Erbe aus dem antiken Vortrage der dramatiſchen Verſe ein dem Recitativ oder dem liturgiſchen Halbgeſange verwandtes ſingendes Sprechen überkommen. Der Krieg gegen die von ihnen ausgegangene conventionelle Poeſie im vorigen Jahr-

hundert war zugleich Kampf gegen diesen Sprachgesang und die Prosa de Rede, in die man sich warf, um die Naturwahrheit zu retten, diente der Mimen als Anhalt, die Modulation der wahren Töne der Empfindun zu ihrem Rechte zu bringen. Nun aber riß der Naturalismus ein, un als man in zurückgekehrter Erkenntniß der Würde der Poesie den Jambe einführte, zeigte sich, daß die Schauspieler nicht mehr rhythmisch höre und sprechen konnten, so daß Göthe eine bedeutende Schauspielerinn in d Probe am Arme nahm und auf- und abgehend das Jamben-Maaß mit ih stampfte. — Was von der Declamation gilt, gilt auch vom Lesen al einem inneren Sprechen, nur natürlich in schwächerem Maaße. Das Band das die Poesie an die unmittelbare Sinnlichkeit knüpft, ist immer dünne blasser geworden, sie hat die Musik, den Tanz verloren, endlich ist sie nicht nur vom Singen auf das Sagen, sondern sogar in das Lesezimmer zurück gedrängt worden. Diese Entsinnlichung hat nach der einen Seite ihre Grund in dem Gesammten unserer Bildung und es hieße gegen eine We von Erquickung im stillen Kämmerlein predigen, wenn man dagegen eifern Dennoch lebt ein Gedicht nur halb und verstümmelt, wenn es blos gelesen nicht wenigstens vorgelesen wird. Entschieden hat die Berechnung auf da bloße Lesen der dramatischen Literatur geschadet. Das Aufkommen der Le Dramen hat den Sinn für das, was Handlung ist, was lebt, wirkt, fort schreitet und packt, fast ertödtet.

§. 859.

Der allgemeine Gegensatz der Style, der alles Kunstleben beherrscht ist mit besonderer Bestimmtheit in der Rhythmik zur Erscheinung gekommen Die orientalische Dichtung ist auf diesem Gebiete ganz in den Grenzen einer unreifen Vorstufe stehen geblieben; dagegen tritt der direct idealisirend plastische Styl des classischen Ideals in vollendeter Gestalt bei den Griechen auf. Zu Grunde liegt ein System von Takt-Arten, das in seiner Anwendung auf die rein quantitirende Sprache sich mit dem Prinzip der Länge und Kürze, den Wortaccent opfernd, in reiner Gesetzmäßigkeit verbindet, indem es vermittelst des Vorschlags (Anakruse) die verschiedenen Metra mit ihrem ver schiedenen Charakter als eine feste Kunstordnung schafft, worein sich der Sprach körper mit dem Naturgesetze seiner Prosodie einfügt. Es entsteht so eine selbständige Welt organischer formaler Schönheit, welche zugleich mit der Musik lebendig vereinigt bleibt und die kunstreicher verschlungenen Strophen durch den Tanz auch dem Auge als räumliche Figur vorzeichnet.

Die alt-orientalische Poesie zeigt nur unentwickelte Keime der Rhythmik In der alt-persischen und indischen Dichtkunst werden die Sylben nur g

zählt und in gleichen Zahlenreihen zusammengestellt; der epische (und gnomische) Vers des Sanskrit, der Slokas, zeigt allerdings von dieser ersten kindlichen Stufe (auf welche die deutsche Poesie nach der Auflösung des rhythmischen Gesetzes, das in der Poesie des Mittelalters herrschte, einige Zeit lang zurücksank) einen Fortschritt: er besteht aus sechszehn Moren mit einer Cäsur in der Mitte; in jeder der beiden Hälften, in welche er hiedurch zerfällt, sind die vier ersten Sylben in der Quantität völlig frei, also rein gezählt, die vier folgenden aber metrisch gebunden, indem die erste Hälfte mit einem Antispast, die zweite mit einem Doppeljambus schließt, nur daß dort die Schlußsylbe auch lang, hier auch kurz sein kann. Je zwei solche sechszehnsylbige Verse reihen sich als eine Art von Distichon aneinander. Es hat sich bei den Indiern im Verlauf eine große Zahl anderweitiger Maaße, aber keines mit durchgeführter metrischer Bindung, entwickelt. — Eigenthümlich ist die Bindung von Wortreihen durch die bloße Einheit des Gedankens in der hebräischen Poesie. Es besteht zwar eine unbestimmte Grundlage von Sylbenmessung: die offene Sylbe hat in der Regel den langen, die geschlossene an sich den kurzen Vocal, aber der Wortton alterirt dieß Verhältniß, ohne doch einem rhythmischen Schema zu folgen. Da überdieß auch die bloße Sylbenzählung fehlt, so bleibt nur der Rhythmus der Gedanken-Einheit, der sogenannte parallelismus membrorum, der zwei Sätze im antithetischen, synonymen oder gar identischen Sinne zusammenbindet. Allerdings bewirkt dieß jedoch einen gewissen Anklang von Rhythmus auch in der Form: die Sätze klingen wie Hemistichen, der Sylbenzahl sind mit der Wiederkehr des Inhalts ungefähre Grenzen gesetzt und als Ausdruck einer Neigung zu musikalischem Ersatz tritt gerne die Assonanz ein. Zu der Ausbildung dieser Seite zeigte der Orient eine aus der Stimmung seiner Phantasie begreifliche Neigung; der Reim war in der arabischen Poesie vor der muhamedanischen Zeit und die neupersische hat ihn (neben einer der deutschen Rhythmik verwandten Herrschaft des Worttons) aufgenommen.

Wir verweilen bei diesen unentschiedenen Formen nicht weiter, denn uns beschäftigt vor Allem die Frage, wie der große Gegensatz zweier ausgebildeter Stylrichtungen, der als rother Faden uns durch die ganze Kunstlehre begleitet, auf dem rhythmischen Gebiete zu Tage tritt, und wirklich erscheint er auf demselben in besonders entschiedener Gestalt: hier die ruhige, wohlgemessene, rein gegossene Form der unmittelbaren, plastischen Schönheit der griechischen Muse, dort die unruhige, den gebrochneren Körper geistig durchleuchtende, durch den Ausdruck des Ganzen mittelbar wirkende, malerische, charakteristische Schönheit der germanischen. Die griechische Rhythmik kann als das Vollkommnere in diesem Gegensatz, als das Classische im Sinne des Musterhaften angesehen werden, die deutsche ist genöthigt, in der Aus-

bildung der modernen Form ſich ein weſentliches Moment von ihr anzueignen, doch bleibt nach einer andern Seite die Frage über den größeren Werth, wie bei allen ächten Gegenſätzen, amphiboliſch liegen. Jenes Moment iſt das eigentlich Metriſche, das wir in der ſchwierigen Abſtraction der allgemeinen Erörterung bisher unbeſtimmt bald neben dem Rhythmiſchen nannten, bald in daſſelbe einſchloſſen: die Verhältniſſe der Länge und Kürze im Unterſchiede von denen des Tongewichts, d. h. vom Rhythmiſchen im engeren Sinne des Worts. Die griechiſche Poeſie hat dieſe beiden Seiten klar und feſt ausgebildet und in Harmonie geſetzt. Sie gieng davon aus, daß ſie dreierlei rhythmiſche Ordnungen feſtſtellte: von drei, vier und fünf Momenten, entſprechend dem $^3/_8$, $^4/_8$ und $^5/_8$ Takte. Wir verfolgen nur die beiden erſteren Formen mit Uebergehung der dritten, im päoniſchen Verſe dargeſtellten, weil dieſe verwickelte Geſtaltung wie aus der Muſik, ſo auch aus der Poeſie verſchwunden iſt, und haben alſo eine Form des ungeraden und eine des geraden Taktverhältniſſes vor uns. Daß nun Tongewicht und Länge in einem Verhältniß der nothwendigen Anziehung ſtehen, iſt in §. 855 ausgeſprochen und dieſe Anziehung vollendet ſich, indem das Taktleben des Rhythmus ſeine Verwirklichung findet in einer Sprache, die ein feſtes, organiſch mitgewachſenes, dem Körper der Sylben wie die anatomiſchen Proportionen dem organiſchen unverrückbar einverleibtes Syſtem von Längen und Kürzen darſtellt, zu welchem das Geſetz der Verlängerung durch Poſition hinzutritt, deſſen Urſprung noch heute aus der Ausſprache von Sylben, die ſich mit doppeltem Conſonanten ſchließen, bei den romaniſchen Völkern leicht zu erkennen iſt. Die zwei erſten Takt-Momente ziehen ſich nun zu einer Länge zuſammen, welcher natürlich der Ictus bleibt, den vorher das erſte der drei und vier urſprünglich gleichen Momente hatte. Die nicht zuſammengezogenen Einheiten ſind nun Kürzen. Hiemit wird die rhythmiſche Form zugleich zur metriſchen, d. h. das Taktverhältniß ſtellt ſich zugleich als ein beſtimmtes Verhältniß von Längen und Kürzen dar und der einzelne Takt-Abſchnitt heißt nun Fuß. So ſind die fallenden Metra, das trochäiſche und daktyliſche, entſtanden; das letztere erzeugt durch Zuſammenziehung auch des dritten und vierten Moments zu einer Länge den Spondäus. Es iſt nun aber natürlich, daß der Rhythmus ſich weiter eine Form aneignet, die wir in allen Gebieten der Bewegung, namentlich aber in Gang und Sprung als eine in der Natur der Sache begründete finden: es iſt dieß ein den eigentlichen Abſprung, das Abſchnellen vom Boden unterſtützender, vorbereitender Anſatz, Vorſchlag, Anſprung: die Anakruſe. Durch den Vorantritt eines ſolchen Moments oder zweier entſteht eine Verſchiebung, Durchkreuzung der urſprünglichen Ordnungen und bildet ſich das jambiſche Metrum, worin je die Kürze, die im Trochäus auf die Länge folgte, zum nächſten Abſchnitte gezogen wird und ſo der

Länge vorangeht, und das anapäſtiſche, worin es ſich ebenſo mit den zwei Kürzen verhält, die im Daktylus auf die Länge folgen. In dieſem neuen Verhältniß hat ſich auch der Accent verſchoben, er fällt nicht mehr auf das erſte, ſondern auf das letzte Moment. Dieß ſind die einfachen Grundlagen, woraus ſich der ganze rhythmiſch-metriſche Reichthum der griechiſchen Poeſie entwickelt, und dieſe Entwicklung erfolgt weſentlich durch das ſchon in unſere allgemeine Erörterung (§. 855. Anm.) aufgenommene Geſetz der Erweiterung des einzelnen Takt-Abſchnitts zur rhythmiſchen Reihe, worin nun der verſtärkte Accent des erſten Abſchnitts ebenſoviele Abſchnitte beherrſcht, als der einfache im einzelnen Abſchnitt Momente. Es ſind einfache, verbundene, ſymmetriſch zuſammengeſtellte verſchiedene Reihen, woraus die in ihren verſchiedenen Graden kunſtreicher Bildung rhythmiſch-metriſchen Schemata entſtehen. Die griechiſche Poeſie hat ferner alle andern weſentlichen Momente, die wir in der allgemeinen Betrachtung aufgeſtellt haben, normal ausgebildet. Wir führen als ein einzelnes Moment noch die Pauſe an, wodurch die weitere Ausbildung des rhythmiſchen Syſtems mit dem Unterſchiede des katalektiſchen und akatalektiſchen Verſes bedingt iſt. — Die griechiſche Poeſie beſitzt nun in dieſem klar und feſt organiſirten Materiale zugleich die einfach beſtimmten Elemente des Stimmungs-Ausdrucks, wie ihn die Rhythmik zu übernehmen hat. Mit Vorbehalt der unendlichen Modificationen, welche die Versmaaße durch die Verbindung verſchiedener Füße und die ganze reiche Welt der Strophen erhalten, kann in Kürze hier ſo viel geſagt werden: der Stimmungscharakter der Haupt-Metra zeigt an ſich einen einfachen Gegenſatz, der aber von einem andern durchkreuzt wird: der eine ruht auf dem Unterſchiede des Geraden und Ungeraden, der andere auf dem Eintritt der Anakruſe. Das ungerade Taktverhältniß iſt an ſich das bewegtere, das aufgeregte, allein im Jambus bringt die Anakruſe etwas dem ungeraden Verhältniß Verwandtes herein: die Bewegung muß durch ein ſichtbares Anſtreben erſt in's Werk geſetzt werden, zeigt die Abſicht des Fortſchreitens, markirt ſich ausdrücklich, wogegen der Trochäus gleich mit dem erſten Schritte feſt und ohne die Unruhe des Anſatzes auftritt, daher er im Charakter des Laufes doch zugleich den der ruhigeren Stärke hat; da er aber im zweiten Momente nachläßt, ſo hat er nicht das draſtiſch Fortſtrebende, Dramatiſche des Jambus, ſondern einen Zug von der Weichheit, ſchmelzendem Nachlaſſen, melancholiſcher, lyriſcher Stimmung geſellt ſich ſeiner Kraft-Entwicklung. Das gerade Taktverhältniß hat an ſich den Charakter der ernſten Ruhe, die ihre Bewegungsmomente gleichmäßig abmißt. Allein die in zwei raſchen Schlägen vorhergehende Anakruſe erinnert an den Anſatz zum Höheſprung, gibt daher dem Anapäſte den Charakter des haſtig Aufſpringenden, des leidenſchaftlich bewegten Lyriſchen, wogegen der Daktylus auf der breiten Baſis des vorangeſchickten Haupt-

ſchritts ſicher und feſt vordringt und nach dieſem entſchiedenen Anfang dem Leichten und Beweglichen, doch in ruhiger Gleichmeſſung, ſich zu entfalten gönnt: der Vers des würdigen, gehaltenen Fortſchritts im Epos, der aber auch mit dem Spondäus wechſeln kann, welcher mit ſeinen zwei ernſten Längen keine leichtere, hellere Empfindung zuläßt, ſondern die Stimmung tief, dunkel und ſchwer im Grunde des ſubſtantiell Gebundenen, des Erhabenen zurückhält.

Dieſes rhythmiſche Syſtem iſt natürlich nur durch ſeine Anwendung auf den Sprachkörper mit ſeinen Längen und Kürzen zugleich ein metriſches. Aber, obwohl in dieſer Anwendung entſtanden, iſt es doch ein Syſtem für ſich, ein idealer Bau, von dem wie von keinem andern rhythmiſchen Style gilt, was in §. 855 geſagt iſt: ein künſtliches Syſtem wölbe ſich über das Sprachmaterial her. Dieß findet ſeinen entſchiedenſten Ausdruck darin, daß, wie öfter bemerkt, hier dem Vers-Accente und dem Metrum der Wort-Accent rein geopfert wird: eine Vollkommenheit und ebenſoſehr eine große Unvollkommenheit, genau wie in der Sculptur die Vollkommenheit der reinen Nachbildung der Form mit der tiefen Unvollkommenheit Eines iſt, daß die Accente der Farbe, des ſeelenvollen Schimmers im Auge, der ganzen Welt kleinerer, aber charaktervoller Bewegungen wegfallen. Hier iſt denn die rhythmiſche Geſtalt eine Schönheit für ſich, erfreut und befriedigt auch bei geringerem Werthe des Sprach-Inhalts und ſetzt hiefür jenes unendlich feine Gehör voraus, das dem claſſiſchen Alterthum eigen war und ſelbſt in Rom dem Redner wegen eines ſchlechten Tonfalls in ſeiner Proſa ein Ziſchen, wegen eines ſchönen einen Sturm des Beifalls bereitete. In dieſer Selbſtändigkeit des rhythmiſch Schönen hatte es auch ſeinen Grund, daß das Band mit dem eigentlich muſikaliſchen Vortrage nicht aufgelöst war und daß ſich hiezu bei den kunſtreicheren Formen der gehobenſten, feierlichſten Lyrik das zweite, der Tanz, geſellte. Es iſt in dem Anhang über die Tanzkunſt von der uns völlig verlorenen Form die Rede geweſen, welche die rhythmiſche Schönheit durch Maſſenbewegung räumlich objectivirte, als Figur projicirte, ſ. §. 833.

§. 860.

1. Dagegen iſt der, in ſeiner reinen Ausbildung nur der *germaniſchen* Dichtung eigene, *charakteriſtiſche* Styl urſprünglich ein Syſtem von Accenten, das mit der Quantität nichts zu thun hat; der Vers-Accent fällt mit dem Wort-Accente zuſammen und heißt Hebung, das Verhältniß der unbetonten Sylben, d. h. der Senkungen hat kein Geſetz. In dieſer Rhythmik, worin alſo nicht gemeſſen, nur gewogen wird, herrſcht hiemit der Begriff, der *Aus-*
2. *druck*. Im Verlaufe hat ſich die deutſche Dichtkunſt das Claſſiſche in der

Weiſe angeeignet, daß die Hebungen für Längen, die Senkungen für Kürzen gelten und beide gezählt werden. Indem ſich aber daneben die natürlichen Längen, verſchiedene Stufen der Betonung, die Verſchiebung des Accents durch Zuſammenſetzung von Wörtern geltend machen und überdieß der Sinn-Accent den Wort-Accent kreuzt, entſteht ein Gebilde, deſſen Körper von dem Geiſte, der ſich in ihm bewegt, gelöst und gebrochen iſt. Dieſe Brechung der plaſtiſchen Schönheit fordert einen Erſatz; derſelbe iſt gegeben in dem maleriſchen und der eigentlichen Muſik näher verwandten Mittel des Reims. a.

1. Wir nennen dieſen Styl (deſſen Spuren ſich übrigens auch in dem Saturniſchen Verſe der älteſten römiſchen Poeſie und, wie zu §. 859 berührt iſt, im Hebräiſchen und Neuperſiſchen finden) vorerſt germaniſch, weil er dem Deutſchen und Skandinaviſchen gemein iſt, nachher in ſeiner veränderten Geſtalt deutſch, weil nur in unſerer Dichtung dieſe entſtanden und wahrhaft durchgeführt iſt. Von der romaniſchen (und engliſchen) Poeſie nachher in Kürze das Nöthige. — Jener urſprünglich germaniſche Styl bindet nun die Verſe allein durch die gleiche Anzahl von Accenten; dieſes rhythmiſche Geſetz ſteht aber ſchon urſprünglich in untrennbarem Zuſammenhang mit der Sprache, es vollſtreckt ſich alſo ſchlechthin nur im Einklange mit dem Wort-Accent und ſo heißen die Accente Hebungen. Hebungen ſind Sylben, die in der Sprache an ſich accentuirt ſind und der Rhythmik die geforderten Accente herſtellen. Nicht betonte Sylben d. h. Senkungen können zwiſchen die Hebungen in verſchiedener Anzahl treten oder ganz fehlen; das Geſetz gibt ſie frei und es wird dadurch jene nach dem Unterſchiede des Sprach-Inhalts belebte Mannigfaltigkeit möglich, von welcher zu §. 858 die Rede war. Es wird alſo nicht gemeſſen, ſondern gewogen, die Sprache hat daneben auch Längen und Kürzen, ſie kommen aber als ſolche ſchlechthin nicht in Betracht; die Hebung iſt in allen Sylben, die lang ſind, wohl zugleich Länge, aber dieſe Seite geht die Rhythmik nichts an, die Stufen, Modificationen, verſchiedenen Stellungen der Länge zu der accentuirten Sylbe können demnach die Schwierigkeiten noch nicht erzeugen, von welchen nachher die Rede ſein wird, weil Metrum im eigentlichen Sinne des Worts gar nicht beſteht; ob z. B. Jahrhundert als Amphibrachy's gebraucht werden darf, kann gar nicht gefragt werden. Dagegen bereiten die verſchiedenen Stufen der Betonung, da der ſtarke wie der ſchwache Ton ſich noch in Grade theilt, gewiſſe Schwierigkeiten, in die wir uns aber hier nicht einlaſſen können. Die Hebung gehört nun im Weſentlichen der Wurzelſylbe an, gewiſſe Bildungsſylben und ſtärkere Flexionsſylben treten daneben allerdings noch mit demſelben Anſpruch auf, doch iſt jenes das Entſcheidende und hiemit, da die Wurzel den Begriff enthält, die Herrſchaft des Sinns als des Tongebenden Prinzips, das Ueberwiegen des

Ausdrucks über die Form, alſo der charakteriſtiſche Styl ausgeſprochen. Hier ſteht keine plaſtiſch gemeſſene Normalgeſtalt vor uns, ſondern eine unregelmäßigere Bildung, welche durch den bedeutungsvollen Blick, der auf innere Tiefen weist, für den Mangel der reinen Formſchönheit entſchädigt. Es hat ſich aber aus den einfach fortlaufenden Verspaaren, welche nur dieſes Geſetz band und als Vorläufer des Reims die Alliteration ſchmückte, ein reicher Strophenbau im Mittelalter entwickelt, worin ſich ein künſtleriſcher Sinn offenbarte, der in ſeinem Gebiete nicht weniger fein war, als der claſſiſche. Dennoch genügte bei dem Mangel an Quantität auch dieſe Kunſtbildung nicht: die Alliteration wurde (vermittelſt der Uebergangsform der Aſſonanz) zum Reime, um ſich in ihm den maleriſchen Erſatz zu ſuchen. Wir faſſen jedoch den letzteren in dieſer Bedeutung erſt nachher näher in's Auge, da er der urſprünglichen und der modernen Form des charakteriſtiſchen Styls gemeinſchaftlich iſt.

2. Die moderne deutſche Dichtkunſt hat nun auch in der äußeren Sprachgeſtaltung die Aufgabe des modernen Ideals erfüllt, den romantiſchen Gehalt mit der claſſiſchen Form, die ſubjectiv geſtimmte Phantaſie mit der objectiven zu vereinigen (vergl. §. 466 ff.): ſie hat ſich auf die im §. ausgeſprochene Weiſe das quantitative Prinzip von der Poeſie der Alten angeeignet. Dadurch iſt nun aber eine vielfache Verſchlingung und Durchkreuzung von rhythmiſch-metriſchen Bedingungen eingetreten. Die niedrigere Abſtufung des Tons wird zum Theil als mittelzeitig behandelt, doch hat ſie ſelbſt wieder einen Unterſchied von Graden, welche, an ſich zweifelhaft, nur durch den Zuſammenhang ihrer Stellung beſtimmbar ſind. Volle Länge gehört nur Wurzelſylben an, und dieſe haben auch den Accent, allein wie, wenn der Accent durch Zuſammenſetzung von Wörtern ſo verſchoben wird, daß, was ſonſt Länge war und den ganzen Ton hatte, zwar Länge bleibt, aber nun ſchwächeren Ton hat (wie in: Hofjäger, Jahrhundert, Hinzieh'n die Sylben jäg, Jahr, zieh'n)? Entſcheidet man hier trotz der Verſchiebung des Accents leichter für den Gebrauch der geſchwächten Sylben als Längen, ſo wird dagegen die Frage zweifelhafter, wo eine kurze, aber betonte Sylbe einen Theil ihres Tons verliert, wie z. B. in Weinberg, Feldſchlacht die zweite. Man mag beſtimmen, daß in dieſen Fällen Doppelconſonant für Länge entſcheidet, aber man wird finden, daß die freie Bewegung im Verſe dadurch ſehr beläſtigt wird. Das jedoch ſteht feſt, daß nimmermehr der Vers-Accent auf eine Sylbe fallen darf, deren ſtarker Ton durch Verbindung mit einem andern Worte geſchwächt worden iſt, was denn zur Folge hat, daß ein zweites, ſelbſtändiges Wort als das nicht accentuirte Moment des Fußes nachhinkt (wie der Hexameter-Schluß von Voß: „der Herrſcher im Donnergewölk Zeus"). Erhellt nun aber doch genugſam, daß hier an die Stelle des organiſch feſten Geſetzes der antiken Rhythmik, die zugleich ge-

ordnete Metrik war, eine vielseitige Bedingtheit und Bestimmbarkeit getreten ist, so wird dieser Charakter vollendet durch das Gewicht des Sinn-Accents, der den Wort-Accent und ebenhiemit auch dessen Verwendung als Länge durchkreuzt. „Ich bin's" ist Jambus; „bin ich's?" ist auch Jambus, aber „bin ich's?" ist Trochäus (oder, wegen des Doppelconsonanten am Schluß, Spondäus). Dieß Moment ist es nun aber zugleich, was von Neuem die Frage über das Verhältniß der natürlichen Längen erschwert, die durch Verbindungen, Satzstellung doch den Hauptton verlieren. „War" ist lang und hat starken Ton, aber wenn es in der Frage: „War ich's?" als lang behandelt wird, so entsteht Unklarheit des Sinns, denn es ist nicht zu erkennen, ob nicht vielmehr gefragt wird: „war ich's?" — Es ist nicht unsere Aufgabe, hier die Schwierigkeiten zu verfolgen, zu entscheiden und Regeln aufzustellen, sondern nur, auszusprechen, welcher Geist und Charakter aus solcher Beschaffenheit der Verhältnisse hervorgeht. Der Körper dieser Formwelt erscheint nun gegenüber dem festen Fleische und den normalen Proportionen der classischen zunächst, da er sich davon angeeignet hat, was möglich ist, zwar regelmäßiger, als die ältere deutsche Form, welche die Senkungen nicht zählte, aber durch die Verwicklung des hinzugekommenen neuen Prinzips mit dem ursprünglichen auf der andern Seite nur desto gemischter, vermittelter, gebrochener, durcharbeiteter, mürber von allen Seiten; aber die Lichter des Geistes, die auf ihm hin und wiederspielen, frei ihre Stelle wechseln, ihren Druck jetzt auf diesen, jetzt auf jenen Punct werfen, auf ihm wie auf Tasten hin und her laufen, geben ihm für den Verlust der Jugendblüthe ein zweites, höheres, ein wiedergebornes Leben, das seine Falten verschönert. Es ist dieß noch derselbe Geist, der den Charakter der ursprünglichen, nicht quantitirenden, deutschen Rhythmik bestimmt hat: es ist der Inhalt, die Sache selbst, es gibt keine Rhythmik als Kunstsystem an und für sich, ohne die innere Bedeutung der Dinge; aber dieser Geist beherrscht jetzt eine reichere, gemischtere Welt.

Durch die Aneignung der Quantität ist es der deutschen Sprache möglich geworden, die antiken Versmaaße nachzuahmen. Aber sie hat dabei doch nicht nur mit den genannten Schwierigkeiten zu kämpfen, sondern der Mangel eines festen, organischen Wechsels von Längen und Kürzen, zu welchem wir noch erwähnen müssen, daß uns im Laufe der Zeit zu viele ursprüngliche Längen verloren gegangen sind, hängt auch mit der wachsenden Verstümmlung der Flexionen und Bildungen zusammen, die unsere Sprache erfahren hat, und diese entzieht dem Verse, der doch plastische Schönheit verlangt, seine natürliche Fülle. Unsere Poesie, Literatur, Sprache hat unendlich dadurch gewonnen, daß wir die antiken Maaße nachbilden können und oft nachbilden; aber es bleibt doch eine Maske, ein fremdes Kleid. Es verhält sich wie mit der Aufnahme der alten Götterwelt und ihrer direct

idealen Formen in der Plastik und namentlich in der Malerei: eine Versetzung der Phantasie in eine fremde Welt, die unter Anderem gut und schön ist, aber nie das Bleibende, das Bestimmende sein kann. Die Nachahmung der alten Metra als einzig wahres Gesetz ansprechen, wie Klopstock that, heißt im formalen Gebiet in den falschen Classicismus zurückstürzen, von dem er selber im materialen, in der innern Welt der Poesie uns befreite. Wir sollen durch das classische Ideal Sinn und Gefühl läutern, aber nur den Honig aus ihm ziehen, nicht seine Zellen nachahmen. Unser Ersatz für den Verlust an unmittelbarer Schönheit, den wir auf diesem Wege nicht suchen können, liegt auf einer Seite, die schon vor der Aneignung des Classischen ihre Ausbildung fand und die wir nun genauer in's Auge fassen müssen.

Zuvor nur noch Weniges über die romanische und englische Rhythmik. Die romanischen Völker zeigen in dem ganz unorganischen Verhältnisse, worein sie das Sprach-Material zu der Versform setzen, daß mit der Verstümmlung, Mischung und Auflösung des Lateinischen, woraus jenes hervorgegangen, auch die Innigkeit des rhythmischen Gefühls verloren gegangen ist. Sie zählen nur die Sylben und spannen, unbekümmert um den Wort-Accent, großentheils selbst um die Quantität, den Vers darüber. Wenn die antike Rhythmik sich ebenfalls um den Wort-Accent nicht kümmerte, so war dieß etwas Anderes: sie hatte dafür die strenge Prosodie, worin das Wort seinen ganzen Naturgehalt organisch geltend machte, und ihr Vers-Accent war ein reines, künstliches System, nicht ursprünglich auf den Wort-Accent gebaut, während die romanischen Völker die letztere, germanische Form annehmen und doch ganz willkürlich anwenden. Am meisten gilt diese Willkür von den Franzosen, an deren Versbildung man recht auffallend erkennt, daß ihnen die lateinische Sprache zudem aufgeimpft ist, daß sie daher kein lebendiges Naturgefühl für den Körper des Wortes haben. Die Willkür der Anwendung des Vers-Accents (der nach dem modern germanischen Prinzip als Länge gilt, wie die Thesis, Senkung als Kürze,) wird hier noch unterstützt durch das sogenannte Sprechen ohne Accent, d. h. die Betonung der Endsylben neben der Wurzel (nicht schlechtweg Betonung der Endsylben wie Manche harthörig meinen). Der Armuth, welche die Abstutzung der ursprünglichen lateinischen Endungen mit sich gebracht, wird theilweise dadurch abgeholfen, daß die stummen e im Verse gesprochen werden und gelten, allein nur um so fühlbarer wird der unorganische Zustand, wenn selbst diese Sylben Accent und Länge tragen müssen. Bei einem solchen Grade der Willkür würden die Versformen geradezu unkenntlich, wenn nicht das Gesetz eingeführt wäre, daß am Ende des Verses Wort- und Vers-Accent immer zusammenfallen müssen. Es kann bei diesen Verhältnissen von einer Ausbildung reicher gegliederter Versfüße nicht die Rede sein, weil

nur das Einfachſte erkennbar iſt; es gibt nur Jamben und Trochäen, Nachahmung der reicher gegliederten antiken Maaße iſt unmöglich. Die monoton wiederkehrende Zerhackung der rhythmiſchen Reihe im Alexandriner entſpricht dem Geiſte der witzigen antithetiſchen Zuſpitzung, welcher der Nation eigen iſt. — Das Italieniſche trägt ungleich mehr Fähigkeit einer organiſchen Rhythmik in ſich; es läßt im Weſentlichen der Stammſylbe die entſchiedene Betonung und hat nicht alle Flexionen, Endungen verſtümmelt. Die vielen Endungen mit zwei kurzen Sylben liefern neben dem herrſchenden jambiſchen Tonfalle reichen anapäſtiſchen und daktyliſchen Stoff, ſtören aber die Anwendung des Spondäus, welcher ohnedieß der Verluſt ſehr vieler lateiniſcher Längen große Schwierigkeit bereitet. Dieſe Sprache iſt aber durch die volle Klangſchönheit, welche ſie vor allen neueren auszeichnet, ſo entſchieden nach der reichſten Ausbildung der muſikaliſchen Seite in kunſtreich verſchlungenen Reimſyſtemen hingelenkt, daß auch ſie das rhythmiſch-metriſche Verhältniß in jenem Zuſtande der Willkür, obwohl dieſelbe nicht ſo tief greift, wie die franzöſiſche, belaſſen hat. Aehnlich verhält es ſich im Spaniſchen; unter den Versarten entſpricht ſeinem gravitätiſchen Geiſte vorzüglich der feierlich empfindungsreiche Trochäus, den ſie, in kurzen Reihen Gewicht an Gewicht hängend, ſich zu eigen gemacht hat. — Die engliſche Sprache trägt als original deutſche, mit romaniſchem Zuſatz nur mäßig gemiſchte, das Geſetz der Zuſammenſtimmung von Vers- und Wort-Accent durch urſprüngliche Natur und Neigung in ſich. Anders aber verhält es ſich mit der Fähigkeit, dieſes Geſetz ſo zu verwenden, daß es zugleich metriſche Geltung hat, d. h. Hebung und Senkung für Länge und Kürze gilt und ſo die antiken Versfüße nachgeahmt werden können. Das Engliſche iſt noch weit mehr, als das Deutſche, wo es rein blieb, der Neigung gefolgt, die Fülle der aus Abwandlung und Ableitung entſpringenden Endſylben abzuſtoßen, in ſtumme e zu verſenken; ſo iſt es überreich an einſylbigen Wörtern und ſeine mehrſylbigen entbehren mit den volleren Endungen der proſodiſchen Mannigfaltigkeit. Hiemit mußte das metriſche Gefühl ſich abſtumpfen, was ſich namentlich auch darin zeigt, daß die Willkür im Gebrauche der Mittelzeiten ungleich größer iſt, als im Deutſchen. Ferner hat das gehobene Sprechen, die Declamation im Engliſchen eine ſtoßweiſe Bewegung, wodurch der Charakter einer Accentſprache ſich noch verſtärkt und gegen geſetzmäßige Verwendung der Accentverhältniſſe als quantitirender ſich ungleich mehr verhärtet, als das Deutſche. Noch durchgreifender wird der Accent durch die Stellung des Worts bedingt, der Wort-Accent durch den Sinn-Accent gekreuzt und auch dadurch eine wirkliche Durchführung geordneter Längen und Kürzen geſtört. Nun iſt zwar das Metriſche ſo weit eingedrungen, daß die Senkungen als Kürzen neben den Hebungen als Längen durch Zahl geregelt ſind, aber die Versmaaße werden doch mehr

accent-, als quantitäts-mäßig gefühlt; es gibt Daktylen und Anapäste, aber sie können aus diesem Grunde nicht wohl zur Nachbildung der antiken Metren, denen sie angehören, gebraucht werden, sie sind beliebt im springenden Balladen-Versmaaß, aber zwischen Jamben oder Trochäen eingefaßt, und diese einfachen Formen sind die herrschenden. Die schon erwähnte Menge einsylbiger Wörter bereitet nun spezieller dadurch große Schwierigkeiten gegen consequente Uebertragung des Quantitativen, daß dieselben doch dem Gehalte nach großentheils bedeutend sind, daß dieser in umgekehrtem Verhältniß zu ihrem Körper steht, daß sie sich daher gegen die Einfügung in die antiken Verse, namentlich die längeren, sträuben: „ein mit ihnen gefüllter längerer Vers müßte überfüllt erscheinen" (Grundriß der Metrik antiker und moderner Spr. v. Krüger S. 96).

a. Den Reim haben wir mehrfach einen Ersatz für den Verlust der strengen Gesetzmäßigkeit des metrisch Rhythmischen genannt. Er tritt am Schlusse des Verses ein, und dieß eben ist recht ein Ausdruck davon, daß hier im Versleibe selbst noch etwas fehlt, vermißt, gesucht wird, das denn als Extremität, als Einfassung seinen Gliedern erst den fehlenden organischen Halt gibt. Er kann auch die rhythmischen Reihen durchschneiden und so in mehrere Zeilen zerfällen; dadurch ist er eine Quelle der reichsten Mannigfaltigkeit in Strophen geworden. Durch den Reim tritt nun eine Wiederkehr neuer Art in die poetische Formbildung ein. Vergleicht man dieselbe mit den anderen Künsten, so erinnert sie in der Architektur an den gothischen Styl: dieser liebt das geometrische Spiel der Stellungen, Umstellungen, des symmetrischen Gegenüber krystallinisch gebundener, aber ohne strengen Zusammenhang mit dem Structiven in buntem Ornamente schwelgender Formen, während der classische seine keusch gesparten Ausschmückungen mit streng organischem Gefühl aus den fungirenden Kräften entwickelt; der Unterschied zwischen normal rhythmischer Schönheit und zwischen Reimschmuck bei zerworfenen Verhältnissen der letzteren entspricht auf's Einleuchtendste diesem architektonischen. Noch näher liegt die Vergleichung mit der Malerei: es ist tief in der Natur der Sache begründet, daß man bei Farben an Klänge und bei diesen an jene denkt; die lebendig warme, den Charakter individualisirende Farbe bringt ganz ebenso das Element einer neuen Qualification zu der festen Form, die sich in der Sculptur isolirt, wie der Reim zu dem bloßen Proportionsleben in Takt und Quantität. Am nächsten aber liegt der Blick in das eng benachbarte musikalische Gebiet: der Klang des Worts, wie er im Reime technisch verwendet wird, daher als solcher ausdrücklich in's Gehör fällt, ist tief verwandt mit der Klangfarbe der verschiedenen Instrumente. Gleichzeitig ertönend bringen diese die Harmonie hervor; der successive Eindruck der Reime tönt noch ungleich bestimmter, als die wiederkehrenden Zeilen in reimlosen Strophen, wie eine gleichzeitige

Wirkung im Gefühle nach und ſo bringt er entſchieden ein der muſikaliſchen Harmonie Verwandtes in die dichteriſche Form. In ihr vereinigt ſich verſchiedene Melodie in Einem Gange: der Reim hat aber auch dieß in der Kreuzung, Verſchränkung verſchiedener ſich entſprechender Folgen, in der Anreihung ſolcher Folgen zur Strophe, in der Wiederkehr gleicher Strophen mit verſchiedenen Reimen. Die Harmonie in der Muſik haben wir (vergl. §. 757) als Ausdruck vervielfachter Reſonanz Einer Empfindung in demſelben Gemüthe oder in dem Gemüthe Mehrerer gefaßt: daſſelbe vertiefte, erweiterte Gefühlsleben drückt das Echo des Reimes aus, ein liebendes Herüber und Hinüber, Neigen und Beugen, das bezeugt, daß die Welt der Gegenſtände mit anderer Innigkeit und Vielſeitigkeit, als durch das blos gewogene und gemeſſene Wort, in's Herz zurückgeſchlungen und hier verarbeitet wird. Nun aber iſt zunächſt wohl zu beachten, daß an ſich die Reimwörter einander nichts angehen. Wenige Wörter ſind ſo ſinnverwandt wie Mark und Stark, Leben und Streben. Indem der Reim uns dennoch zwingt, das Fremde, Entlegene wie ein lebendig Einiges zuſammenzufaſſen, gleicht er dem Witze (vergl. §. 193); ſein tertium comparationis iſt die Gleichheit des Klangs und dieſe freilich noch ein ungleich ſchwächeres, äußerlicheres Band, als die Aehnlichkeit der Eigenſchaften zwiſchen den Dingen, die der Witz zu ſeinem Spiele verwendet, ausgenommen das Wortſpiel und ſpeziell das Klang-Wortſpiel, das wegen ſeiner nahen Verwandtſchaft oft genug in Reim-Reihen übergeht. Wenn aber der Reim nach dieſer Seite willkürlicher, äußerlicher ſcheint, als der, doch ſo kalte, Witz, ſo vergeſſe man nicht, was zwiſchen und in den Reimwörtern liegt: wirklicher, empfundener Inhalt. Der Witz ſpringt momentan, unvermittelt von Entlegenem zu Entlegenem, das er ſcheinbar identiſch ſetzt; die reimende Poeſie vermittelt Reihen tief gefühlter Vorſtellungen und wenn der Gleichklang des Reims ſie an ihren Enden zuſammenfaßt, als wären ſie eben durch ihn wirklich verwandt, wie ſie es durch ihn allein vielmehr noch nicht ſind, ſo wird nun der wirkliche Zuſammenhang des Inhalts, den die Reime binden, unwillkürlich und unbewußt vom Gefühl auf den Gleichklang ſo übergetragen, als ergänze er, was dieſem an wahrer, innerer Bindung der Vorſtellungen an ſich mangelt. Dieß iſt der tiefe, der ſeelenvolle Reiz in der Willkür des Reimſpieles: man fühlt immer wieder, daß der Gleichklang nicht wahre Einheit des Inhalts iſt, und läßt ſich immer wieder täuſchen, indem man ihm wirklichen inneren Zuſammenhang zuſetzt und zurechnet. Allerdings ſollen eben darum nicht bedeutungsloſe Wörter zu Reimen verwendet werden, außer in komiſcher Abſicht, wo dann das Reimſpiel zum wirklichen Witzſpiele wird. Hierüber namentlich vergl. Poggel Grundzüge einer Theorie des Reims und der Gleichklänge u. ſ. w., ein Werk voll tiefen und feinen Sinns für das Geheimniß dieſer Form der poetiſchen Technik. —

Fragt man endlich, ob der Reim auch der Melodie an ſich verwandt ſei, ſo iſt dieß natürlich inſofern zu verneinen, als auch er mit den Unterſchieden der Tiefe und Höhe, deren charakteriſtiſche Folge ja das Weſen der Melodie bildet, nichts zu ſchaffen hat. Allein im Gange der Melodie entwickeln ſich immer entſprechende Folgen, Verhältniſſe wie Frage und Antwort tauchen auf, ein Steigen und Sinken zieht ſich hindurch; indem nun der Reim ein Syſtem von lauter ſolchen Correſpondenzen iſt, ſo gemahnt er entfernt auch an den Wechſel von Höhe und Tiefe, in welchem die Muſik als Melodie dieſelben entwickelt.

§. 861.

Die Geſetze der Compoſition können in der Lehre von der Poeſie nur zugleich mit den Zweigen unterſucht werden; die Darſtellung der letzteren muß ferner auch die Hauptmomente der Geſchichte dieſer Kunſt in ſich ſchließen.

Es iſt klar, daß die Compoſitionsweiſe zu verſchieden iſt in Epos, Lyrik und Drama, um von der Erörterung dieſer Hauptformen, in die unſere Kunſt ſich verzweigt, getrennt und für ſich behandelt zu werden. Sogleich die Frage, wie ſich die Compoſition im Rhythmiſchen äußere, die hier unmittelbar im Zuſammenhange zu liegen ſcheint, führt darauf: denn ganz ungleich iſt in den Zweigen der Poeſie der Umfang, in welchem der innere Rhythmus des poetiſchen Kunſtwerks ſich beſtimmend nach dieſer Seite hin ausſpricht; insbeſondere leuchtet von ſelbſt ein, daß es die Lyrik ſein wird, in welcher die Compoſition mit beſonderer Entſchiedenheit als rhythmiſcher Bau an den Tag treten muß; da wären wir alſo unmittelbar zu der letzteren geführt und dieß verbietet doch ein höheres Geſetz der Eintheilung. — Die Lehre von den Zweigen verſchluckt aber nach der andern Seite auch einen ganzen Abſchnitt, der bisher überall als dritter in unſerer Anordnung aufgetreten iſt. Die Kreuzung der logiſchen Eintheilung mit dem Geſchichtlichen, wovon in §. 541 die Rede geweſen, iſt nämlich in keiner Kunſt ſo ſtark und bedeutungsvoll, wie in der Poeſie, und fordert hier wirklich, daß die hiſtoriſche Entwicklung in die Lehre von den Zweigen ſich auflöſe. Schon in §. 846, Anm. 1. mußte ausgeſprochen werden, daß jene ſich nicht, wie bisher, vom Syſtematiſchen trennen laſſe. Den eigentlichen Beweis hiefür wird die Ausführung ſelbſt liefern.

b.

Die Zweige der Dichtkunst.

§. 862.

Als die geistigste unter den Künsten erweist sich die Poesie auch dadurch, daß in ihr erst mit voller Bestimmtheit der Auffassungs-Unterschied der Phantasie (§. 401), also das Verhältniß des Künstlers zum Gegenstande den Eintheilungsgrund für die Hauptformen bildet. Hiedurch wird die Stoff-Beziehung der Phantasie (§. 403) auf die Seite gedrängt, der Gegenstand ist in jeder Hauptform die Welt und vor Allem der Mensch; der Dichter betrachtet ihn nur jedesmal von einer andern Seite, wobei allerdings der Ausschnitt des Stoffgebiets sich verändert, und in einer andern Beziehung der Zeit.

Auffassungs-Unterschiede nennen wir jene Arten der Phantasie, worauf die Theilung der Kunst in die Künste beruht: die bildende, die empfindende, die dichtende Phantasie. Die letzte wiederholt die andern in sich: sie stellt sich auf den Boden der ersten und erzeugt so die epische, auf den Boden der zweiten und erzeugt die lyrische, ganz und voll auf den eigenen Boden und erzeugt die dramatische Form. Wir haben dieß vermöge eines unvermeidlichen Vorgriffs schon öfters ausgesprochen, denn in den andern Künsten tauchen diese Unterschiede bereits auf, aber noch ohne entschiedene Kraft. In der bildenden Kunst war, ihrem körperlichen Charakter gemäß, immer noch die Stoffbeziehung bestimmend für die Eintheilung, der Unterschied des Epischen, Lyrischen, Dramatischen trat daneben zu Tage am fühlbarsten in der Malerei (vergl. §. 697. 698. 699. 700, a. 702. 705, a. 709, a. 710. 711. 712), aber daß er sich auch hier noch nicht entscheidend in den Vordergrund stellt, machte sich schon in der Schwierigkeit der Bezeichnung bemerkbar: wir waren genöthigt, wenn wir nicht jedesmal den beschwerlichen Ausdruck: Stellung der bildenden Phantasie auf den Boden der empfindenden u. s. w. gebrauchen wollten, die Benennungen aus der Poesie vorauszunehmen. In der Musik machte sich dieses Unterscheidungsprinzip natürlich selbständiger, energischer geltend, doch immer noch halbverhüllt; denn von wesentlichen Unterschieden der Auffassung kann nur die Rede sein, wo das Subject einem Objecte klar gegenübersteht; die Musik ist subjectiv, der Stoff nicht mehr entscheidend, aber sie ist zu subjectiv, um nicht ebenfalls in dieser Beziehung von der Poesie Licht zu erwarten. Nun aber steht klar vor uns, was sich bis dahin nur undeutlich an die Oberfläche drängte: wir haben eine Eintheilung, wie

ſie ſo ſcharf und entſchieden in keiner andern Kunſt auftritt. Sie iſt daher auch längſt ſtehend und die Aeſthetik hat hier nicht mehr das ſchwierige Geſchäft der Entwirrung von Unterſcheidungen, die im gewöhnlichen Bewußtſein dunkel nebeneinander herlaufen. Die Stoffbeziehung der Phantaſie tritt nun alſo nothwendig zurück. Von einer beſondern Richtung auf das Landſchaftliche, Thieriſche kann ohnedieß nicht die Rede ſein: wir haben geſehen, daß es mit dem Satze, der Inhalt des Schönen ſei im höchſten Sinne die Perſönlichkeit, in der Poeſie voller Ernſt wird (§. 842). Der Menſch iſt die wahre Aufgabe aller Kunſt, und er iſt es in der Poeſie ausdrücklich; er wird in jeder ihrer Hauptformen nur von einem andern Standpunct aufgefaßt und ſo verändert ſich freilich, da die veränderte Auffaſſungsſeite eine veränderte Beziehung zum Stoffgebiete mit ſich bringt, jedesmal auch der Ausſchnitt aus dem letzteren, wie denn z. B. das Epos landſchaftliches und thieriſches Leben in ganz anderem Umfang aufnimmt, als das Drama. Es wird ſich zeigen, daß dieſer Unterſchied der Umfaſſung des Stoffes namentlich davon abhängt, ob die reinmenſchliche oder die geſchichtliche Richtung herrſcht, und dieſe Arten der Richtung der Phantaſie haben wir zwar in §. 403 zu denjenigen geſtellt, welche ſich auf den Stoff beziehen, ſie fallen aber, wo die Auffaſſung als ſolche entſcheidend herrſcht, natürlich an dieſe herüber. Dieß wird ſich im Verlaufe näher erklären. Uebrigens mag die Dichtkunſt den Weltſtoff in kleinem oder großem Umfang aufnehmen, bezogen iſt der Menſch immer auf die Natur und Alles ringsum ihn, daher iſt der Inhalt der Poeſie immer die ganze Welt; ſie ſieht vom Menſchen aus die Welt. — Der veränderte Standpunct der Beleuchtung bringt nun aber allerdings zugleich jedesmal eine andere Erſtreckungsſeite der Zeit mit ſich: wir werden ſehen, daß das Epos den Gegenſtand unter dem Standpuncte der Vergangenheit betrachtet, in der lyriſchen Dichtung Alles zur Gegenwart im Gefühle wird, im Drama die Gegenwart, indem ſie ſich als Handlung entwickelt, ſich gegen die Zukunft ſpannt. Es hat dieß zwar ſeine logiſchen Schwierigkeiten und darf nimmermehr zum Eintheilungsgrund erhoben werden wie von Juſt. Fr. Richter (Vorſch. d. Aeſth. §. 75), aber es ſteht im tiefſten Zuſammenhange mit der Weiſe, wie das Ich des Dichters mit ſeinem Gegenſtande ſich durchdringt, und dieſes Moment iſt jetzt vor Allem beſtimmter hervorzuheben.

§. 863.

1. **Der Unterſchied der Arten der Phantaſie, der ſich auf die Weiſe der Auffaſſung gründet, hat ſeinen tieferen Grund in dem Geſetze der Direction des Objectiven und Subjectiven und ihrer Zuſammenfaſſung im Subjectiv-Objectiven** (vergl. §. 537) **und dieſes tritt jetzt in ſeiner ganzen Beſtimmtheit**

hervor als ein Unterschied des Durchdringungsprocesses zwischen dem Ich des Dichters und seinem Gegenstande. So wiederholt sich in der Dichtkunst nicht nur das System der Künste, als deren Totalität sie sich nun bestimmter (vergl. §. 838) erweist, sondern zugleich das ganze System der Aesthetik. Mit dieſem innerſten Eintheilungsprinzip iſt zugleich ein Unterſchied im Grade des Umfangs und in der Art der Technik gegeben, aber die Geiſtigkeit der ganzen Kunſt und ihres Mediums iſt Urſache, daß die verſchiedenen Hauptformen ſich nicht als Künſte ausſcheiden, ſondern nur als Zweige einer Kunſt auftreten (vergl. §. 538).

2. Wie die Dichtkunſt den Charakter der bildenden und den der Muſik in ſich vereinigt, iſt aufgezeigt worden. Es wiederholt ſich hiedurch das Syſtem der Aeſthetik in ihr, indem in der bildenden Kunſt auf veränderter Stufe die Objectivität des Naturſchönen, in der Muſik die Subjectivität der Phantaſie wiederkehrt, und iſt ſo in ihrer concreten Totalität dieſer Grundgegenſatz ſchließlich zuſammengefaßt. Allein nicht genug: der Kreis kehrt in der Poeſie noch einmal in ſich zurück, denn in ihren Zweigen wiederholt ſich die Stellung, die in den verſchiedenen Künſten der Künſtler zum Object einnimmt, und zwar in einem Proceſſe von ſolcher Entſchiedenheit und Klarheit, daß die Wiederholung zugleich eine Vertiefung, eine vollere Verwirklichung iſt und rückwärts das Entſprechende, was den Künſten im Großen zu Grunde liegt, in helleres Licht ſtellt. Auseinandergeſetzt kann dieſer Proceß in ſeinen Unterſchieden noch nicht werden, ohne daß zu ſtark vorgegriffen wird, doch ſagen wir in Kürze ſo viel: es wird ſich zeigen, wie dem epiſchen Dichter die Welt eine gegebene, feſte, objective Macht iſt und ‚bleibt', obwohl ſein Ich neben dem Inhalt ſichtbar hervortritt und der Stimmung nach ruhig betrachtend über den Dingen ſchwebt, wie der lyriſche die Welt ganz in ſubjectives Empfindungsleben umſetzt, wie der dramatiſche ſie als eine nun ſubjectiv ganz durchdrungene oder in das Subject ganz eingegangene in der Form der Handlung wieder entläßt und entfaltet, ſo daß man ſein Ich gar nicht wahrnimmt, weil es ganz darin, daß er ganz abweſend, weil ganz gegenwärtig iſt. In dieſen Wendungen des Verhältniſſes ſcheidet ſich denn zu beſtimmten Hauptformen das, worin der Dichter dem bildenden Künſtler, worin er dem Muſiker verwandt und worin er ganz er ſelbſt iſt, und mit dieſer Wiederkehr der Künſte wiederholen ſich in der Poeſie abermals die entſprechenden Hauptttheile des ganzen Syſtems: die Objectivität des Naturſchönen, die Subjectivität der Phantaſie und die erfüllte Einheit beider in der Kunſt. Ohne Zwang läßt ſich hinzuſetzen: die Poeſie kehre, indem ſie ſo das Ganze des wirklichen Schönen in ſich vertieft wiederholt, als die idealſte Kunſt in den erſten Theil des Syſtems, die reine, allgemeine Idee des Schönen, zurück. —

Hier ist nur noch das Nöthige zur Rechtfertigung der Stelle zu sagen, die dem Lyrischen gegeben ist. Es scheint der Zeit und dem Begriffe nach, oder, wenn man will: der Zeit nach, weil dem Begriffe nach vielmehr das Erste zu sein, denn die Poesie ist die enge Nachbarinn der Musik, kommt aus ihr und schickt sich an, aus der Innerlichkeit der Empfindung die Welt der Objecte wieder zu erschließen und auszubreiten, ihr Wesen ist die Entfaltung der innerlich verarbeiteten Welt; daher waren lyrische Ergießungen der unmittelbaren Empfindung nothwendig überall die ersten Aeußerungen der dichterischen Phantasie. Ein Interesse der bloßen logischen Consequenz, die Kategorie der Objectivität um jeden Preis voranzustellen, wäre nur eine Verirrung der Abstraction und das System könnte ganz ebensogut hier dem Subjectiven die erste Stelle anweisen, dann das Objective aus ihm hervortreten lassen, endlich beide vereinigen, als in der Gruppe der bildenden Künste umgekehrt die subjectivste unter ihnen, die Malerei, als dritte, nicht als zweite gesetzt worden ist. Allein genauer betrachtet verhält sich die Sache anders: die ältesten Lieder waren überall objectiven Inhalts, priesen Thaten der Götter und Menschen; freilich in lyrischem Tone, und man kann insofern sagen, es liege hier eine noch unentwickelte Einheit des Lyrischen und Epischen vor, allein es war keine Einheit, die ein Gleichgewicht enthielt, vielmehr das objective, epische Element herrschte und gestaltete sich zuerst weiter zu bestimmten Formen, zu Heldenliedern, die dann zu Epen zusammenwuchsen, während das subjective, lyrische noch lange Zeit viel zu unentwickelt blieb, um als entschiedene Form in das Licht der Geschichte der Poesie herauszutreten, vielmehr die späte Reife der Bildung abwarten mußte, die dem erfahrungsvolleren, durcharbeiteten Gemüthe des Menschen erst die tiefere und reichere Resonanz gibt, ihm die Menge von Saiten aufzieht, welche erklingen muß, wenn von einer lyrischen Dichtung als stehendem Zweige soll die Rede sein können. Historisch und psychologisch hat den Beweis für den Vorgang des Epischen Wackernagel geführt (Schweiz. Mus. f. histor. Wissensch. „Die epische Poesie" B. 1 u. 2). Wir haben den innern Grund mit der letzten Bemerkung bereits angedeutet: der ideale Weltgehalt erscheint dem Individuum, das noch nicht durch die Arbeit der Bildung in sich zurückgetreten ist, als objectives Sein, Macht, Geschichte. Kindliche Bewunderung all' des Vielen und Herrlichen, was es gibt, ist der erste Standpunct. Dennoch behält jener Begriff einer ursprünglichen, unentwickelten Einheit des Lyrischen und Epischen in den ältesten erzählenden Liedern seine relative Richtigkeit; jenes war im Keime vorhanden, mußte dann diesem den Vortritt lassen, nahm aber, als es selbst an die Reihe der Entwicklung kam, die Form wieder auf, in der es einst neben dem Epischen geschlummert hatte, und gab ihr wirklich lyrische Gestalt; dieß wird an seinem Orte näher erklärt werden.

2. In §. 540 ist „Moment und Grad des Umfangs" als weiterer Theilungsgrund für die Zweige der Künste aufgeführt. Der „Moment" fällt in der Poesie weg, da sie überhaupt in der Zeitform sich bewegt, daher immer eine Reihe von Momenten vorüberführt und also kein Unterschied entstehen kann, der darauf begründet wäre, daß der Gegenstand in einem so oder anders beschaffenen Moment aufgefaßt würde; der Unterschied im Grade des Umfangs aber macht sich nachdrücklich geltend: Epos und Drama geben ein Weltbild, jenes extensiver, dieses intensiver, das lyrische Gedicht dagegen ist ein kleines Ganzes, das wohl auch die Welt unter einer bestimmten Beleuchtung im Gemüthe spiegelt, welches ja an sich ein Mikromus ist, allein die Kleinheit des Umfangs ist nicht gleichgültig, im einzelnen Reflexe ist nur sehr mittelbar das Ganze der Welt und des Gemüths der Persönlichkeit enthalten. — Mit der Auffassung wird auch die Technik eine andere. Unter dieser verstehen wir jetzt die äußere Form, die Rhythmik; denn nicht wird, wie im Fortgang vom einen Gebiete der bildenden Kunst zum andern, oder, was dem Verhältniß eigentlich entspricht, wie im Uebergange von dieser zur Musik und von der Musik zur Poesie das ganze Material gewechselt, da ja alles eigentliche Material abgeworfen ist und mit einem geistigen Medium in Geist gearbeitet wird. Dieß muß ausdrücklich noch gesagt werden, um daran die Wiederaufnahme des Satzes in §. 538 zu knüpfen, der nunmehr seine völlige Begründung gefunden hat: die Hauptformen der Poesie sind als die Wiederholung der großen Kunstgebiete und der Haupttheile des Systems so bedeutend, daß sie eigentlich nicht dem entsprechen, was wir in den andern Künsten Zweige nennen, aber die Geistigkeit des Elements läßt nicht die Isolirung und Verselbständigung dieser Formen zu, welche in den andern Gebieten Künste begründet, und so erscheinen dieselben dennoch als Zweige einer Kunst.

§. 864.

In der weiteren Eintheilung der Zweige tritt theils der Unterschied der Style, und zwar in tiefem Zusammenhang mit dem des Mythischen und nicht Mythischen, als entscheidendes Moment auf, theils macht sich ein Unterschied des Objectiven und Subjectiven in neuer, eigenthümlicher Bedeutung geltend, theils greift mit einer Bestimmtheit wie in keinem andern Gebiete der Unterschied der Grundgegensätze des Schönen (§. 402) durch. Daneben machen sich in verschiedenen Verhältnissen die andern Eintheilungsgründe (§. 540) geltend.

Der §. deutet an, welche Momente der Reihe nach innerhalb der Zweige der Poesie als Eintheilungsgründe für ihre einzelnen Formen an die Spitze treten. Wir belassen es zunächst bei dieser Andeutung und bemerken nur über das an zweiter Stelle genannte Moment so viel im Voraus: es

handelt ſich hier vom Lyriſchen und es wird ſich zeigen, daß in dieſem Gebiet an die Stelle deſſen, was wir Auffaſſungs-Unterſchied der Phantaſie (bildend, empfindend, dichtend) nennen, ein anderer Unterſchied treten muß, der mit ihm verwandt, aber nicht identiſch iſt: es wird ſich hier von verſchiedenen Graden handeln, in welchen der Stoff in das Gefühl eingeht, ſich in inneres Gemüthsleben verwandelt oder von demſelben ſich wieder ablöst. Dieß wird ſich ſeines Orts näher erklären und ebendamit der abweichende Sinn, worin hier die Kategorie des Objectiven und Subjectiven auftritt. Auch die entſcheidende Bedeutung, welche nun das dritte unter den angeführten Momenten, der Gegenſatz des Ernſten und Komiſchen, gewinnt, verfolgen wir jetzt noch nicht weiter, ſondern bemerken, was die im §. zunächſt genannten Eintheilungsmomente betrifft, nur noch im Allgemeinen, daß, wo eines derſelben an die Spitze tritt, die andern dadurch nicht ihre Geltung verlieren, ſondern für weitere Unter-Eintheilungen auf verſchiedene Weiſe beſtimmend werden, ſo namentlich auch jener Auffaſſungs-Unterſchied, der nur im lyriſchen Gebiete ſich in einen andern verwandelt. — Dazu kommen nun die Eintheilungsgründe, die außerdem in §. 540 allgemein aufgeſtellt worden ſind: es iſt die Stoffbeziehung der Phantaſie (nach §. 403), welche untergeordnete Geltung gewinnt: man denke nur an die heroiſch-mythiſche Welt des Epos, die reale des Romans und wieder an den hiſtoriſchen, den ſocialen Roman u. ſ. w., an das politiſche und an das bürgerliche Drama, wobei denn auch der Unterſchied des Styls im höchſten Grade wichtig wird; ferner tritt der Unterſchied im Grade des Umfangs noch einmal auf (Roman und Novelle, Drama und Farce) und es wird ſich zeigen, ob in der engeren Eintheilung auch der des erfaßten Moments entſcheidend eingreift; endlich macht ſich der Unterſchied der Technik, worunter wir jetzt neben der Sprachform auch die Compoſitionsweiſe verſtehen, innerhalb der einzelnen Zweige geltend. Auch hierüber enthalten wir uns noch aller Erläuterung, um nicht zu ſehr vorzugreifen.

α. Die epiſche Dichtung.

1. Ihr Weſen.

§. 865.

Im Charakter der Objectivität, der vollen und ſcharfen Abſonderung vom Subjecte, wie ſie dem Werke der bildenden Kunſt eigen iſt, kann der Dichter ſeinen Gegenſtand nur dadurch hinſtellen und halten, daß er ihn als eine vergangene Begebenheit erzählt. Als Erzähler bleibt er aber neben dem Inhalt in naiver Syntheſe gegenwärtig und in ſeiner Thätigkeit ſichtbar; nur dem Geiſte der Behandlung nach tritt er hinter ihn zurück und weiß oder behauptet ſein Product nicht als ſolches, ſondern als ſelbſtändiges Leben des Gegenſtands.

Es iſt zuerſt der Unterſchied des epiſchen Dichters vom bildenden Künſtler in der Aehnlichkeit genauer in's Licht zu ſetzen. Dieſer nimmt einen Stoff in ſeine Phantaſie auf, greift dann zu körperlichem Materiale, formt, meiſelt, malt daran und damit, bis ſein Phantaſiebild in voller, ſcharf abgeſchnittener, räumlicher Gegenüberſtellung vor den Zuſchauer tritt. Jetzt iſt der Künſtler verſchwunden, er hat ſein Werk ſtehen laſſen, wir finden es im Raume vor wie ein ſchönes Natur-Object. Der Dichter aber bleibt bei ſeinem Werke; er iſt thatſächlich auch weggegangen, nachdem er es vollendet hat, aber während wir es genießen, mag es ein Anderer vortragen oder mögen wir es leſen, iſt er dabei und darin, denn ſtatt des Materials hat er ja nur das Wort, er ſpricht es, er ſpricht mit uns, bis wir zu Ende ſind. Und dieß wird eben gerade ausdrücklich fühlbar, wo er uns Vergangenes vorträgt: da leuchtet recht ein, wie wir im lebendigen Worte den Dichter zugleich gegenwärtig haben, während der ihm ſo verwandte bildende Künſtler ſchweigend ſein Werk im uneigentlichen Sinne erzählen läßt. Daher heißt dieſe Gattung Epos: Wort. Wir nennen das Verhältniß zwiſchen dem Dichter und dem Inhalt im Epos das einer naiven Syntheſe, weil bei dieſem einfachen Vortreten des erzählenden Dichters noch gar nicht gefragt wird, inwieweit er denn der Umbildner, Schöpfer des Inhalts ſei; genug, ſein Subject iſt da. Soll ſein Werk in emphatiſchem Sinn objectiv heißen wie das des bildenden Künſtlers, ſo muß dieſe Eigenſchaft anderswo liegen, als in dem eigentlichen Verfahren. Zunächſt iſt es die Vergangenheit des Stoffs als einer Begebenheit, was die Objectivität mit ſich bringt. Das Vergangene iſt fertig, abgeſondert vom Subjecte, tritt in beſchloſſenem Gegenſchlag ihm gegenüber. Hiemit ſteht aber im innigſten Zuſammen-

hange der Geist des Verfahrens, der von der allgemeinen Kunstform des Verfahrens wohl zu unterscheiden ist. Gerade weil er ein vergangener ist, kann der Stoff so behandelt werden, als habe er sich selbst gemacht und der Dichter thue nichts dazu, sondern stehe blos mit dem Stabe daneben und zeige die Bilder wie Sculpturwerke oder Gemälde, wo wir von Theil zu Theil, von Bild zu Bild fortrücken; darin also liegt die tiefe Verwandtschaft mit dem bildenden Künstler. Man hat dieß nicht immer unterschieden, wie man es sollte; Hegel z. B. sagt einfach, der epische Dichter verschwinde in seinem Gegenstande, nur das Product, nicht aber er erscheine (Aesth. Th. 3, S. 337), Göthe: der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedichte nicht selbst erscheinen u. s. w. (Briefwechsel zwischen Göthe und Schiller B. 3, S. 378). Schon der antike Anruf an die Muse spricht aber aus, daß der begeisterte Dichter gegenwärtig ist, er kann auch sonst mit lyrischen Wendungen, mit Betrachtungen hervortreten, ohne daß darunter die Objectivität im Geiste des Verfahrens litte. Der §. sagt: der Dichter „weiß oder behauptet sein Product nicht als solches," um dem Unterschiede des ächten, ursprünglichen Epos und der späteren Formen, die näher am Romane liegen, namentlich aber des Romans selbst seinen Spielraum zu lassen, denn wir sind noch im Allgemeinen. Der Dichter kann nämlich noch immer vom epischen Geiste der Gegenständlichkeit durchdrungen sein, obwohl er mit seiner Zeit schon weit entfernt ist vom naiven Glauben an die geschichtliche Wahrheit seines Stoffs, von jenem Verhältnisse, worin er nur „Mund der Sage" ist und worin auch ein schöpferisches Umbilden des Gegenstands von keinem vollen Bewußtsein der eigenen freien Thätigkeit begleitet ist; da wird er aber mit einer gemessenen, milden Ironie dieses Bewußtsein verbergen und sich durchaus benehmen, als gebiete ihm der Stoff, und dieß wird insofern keine Unwahrheit sein, als der Auffassung nach allerdings die Nothwendigkeit des Weltlaufs ihm imponirt: das ästhetische Spiel besteht nur darin, daß er vermöge einer Vertauschung der Subjecte vorgibt, als gelte der Respect, den er der inneren Wahrheit zollt, der äußeren, thatsächlichen. Allerdings gedeiht aber jener Geist der Gegenständlichkeit besser, wo es dieser Uebertragung nicht bedarf, sondern der Dichter mit ungetheilter Naivetät in der Sache ist.

§. 866.

Hiedurch ist die ganze **Weltauffassung** des Dichters bedingt. Er hat allerdings in einer **Handlung** das Leben des Willens und seine Conflicte darzustellen, aber als vergangen ist dieselbe der **Nothwendigkeit** anheimgefallen und stellt sich mit allen übrigen Bedingungen des Geschehens unter den Standpunct des **Seins**, der **Substantialität**. Die Hauptperson, der Held,

erſcheint daher trotz der Selbſtändigkeit der That, die jedoch überhaupt nicht von ſchneidend radicalem Charakter ſein darf, als getragen vom allgemeinen Strome des Weltlebens, auf den er als voller Menſch vielſeitig bezogen iſt, und der innere Proceß des Willens, wie gründlich er auch aufgedeckt werden mag, wird ebenſoſehr als ein äußeres Beſtimmtſein, die That als ſinnliche Bewegung der Außenwelt in der Breite ihrer Erſcheinung dargeſtellt.

Wir unterſcheiden das Weltbild des epiſchen Dichters von ſeiner Perſönlichkeit und Stimmung und handeln zuerſt von jenem. Hier ſind nun, wie Göthe und Schiller in ihren trefflichen Erörterungen über Epos und Drama klar erkannten (vergl. a. a. O. B. 3, S. 374), alle weſentlichen Züge vom Merkmale des Vergangenen abzuleiten, und dazu hat der vorh. §. den Grund gelegt.

Der weſentliche Inhalt des Epos iſt Handlung; die Grundaufgabe der Poeſie, Perſönlichkeit, Handlung, mithin inneres Leben (vergl. §. 842) darzuſtellen, gilt natürlich auch dieſem Zweige und kann durch die folgenden ſcheinbar widerſprechenden Bedingungen nicht aufgehoben werden. Schon Ariſtoteles (Poetik C. 23) fordert für das Epos wie für die Tragödie dramatiſchen Inhalt, d. h., daß Eine vollſtändige und vollendete Handlung den Mittelpunct bilde. Sie bewirkt dieß dadurch, daß ſie die Vielheit des Geſchehenden durch das Streben nach einem aus freier Willensbeſtimmung geſetzten Ziele zur Einheit bindet. Dieß eben iſt der Unterſchied von der bloßen Begebenheit, wie wir in §. 865 den Inhalt noch bezeichnet haben, und hiemit, wie Ariſtoteles hervorhebt, von der Geſchichtſchreibung, deren Verhältniß zur Poeſie in §. 848, Anm. beſprochen iſt. Allein die Handlung im Epos iſt vergangen. Im Augenblick ihres Eintritts ſcheint jede Handlung wie eine aus grundloſer Tiefe ſteigende, nur von ſich ausgehende, im tiefſten Sinne des Wortes radicale Macht den Complex des Wirklichen zu durchbohren; iſt ſie aber vollendet und vorüber, ſo zählt man ſie ſelbſt zu dieſem Complexe. Zunächſt einfach, weil nichts mehr an ihr zu ändern iſt, ſie iſt nothwendig geworden; aber man blickt auch zurück, man überſchaut ſie im Zuſammenhang, man urtheilt pragmatiſch, man ſucht und findet die vielerlei Motive, die von außen und von innen wirkten und auf weitere Motive und Urſachen zurückweiſen; ſie erſcheint ſo als Wirkung, als ein Gegebenes; man blickt vorwärts und erkennt ſie als Urſache einer Vielheit von Wirkungen, die mit dem Beabſichtigten, alſo dem Willen, nur ſehr mittelbar zuſammenhängen. So reiht ſich trotz dem innern Unterſchiede die Handlung in die Linie aller andern Urſachen und Wirkungen ein, die als Ganzes nur die Bewegung des nothwendigen, einfachen Seins iſt, und es ſtellt ſich auf einem Umwege der Begriff der Begebenheit wieder her. Wenn Schiller (a. a. O. Th. 3, S. 86) ſagt, der

dramatiſche Dichter ſtehe unter der Kategorie der Cauſalität, der epiſche unter der Subſtantialität, ſo iſt unter dem erſteren Begriffe die rein von vorn anfangende innere Cauſalität zu verſtehen, nicht die Reihe der Cauſalitäten, der äußeren und inneren miteinander, wie ſie eben als die Expanſion der Subſtanz erſcheint. Das aber iſt richtig, daß Handlungen, die ſehr nachdrücklich zunächſt den Charakter tragen, daß ſie den Faden des Gegebenen revolutionär durchſchneiden, kein epiſcher Stoff ſind. Die Epochen der Geſchichte, die dem Epos und die dem Drama den Stoff liefern, die großen Männer, die mit dem Ganzen gehen, und jene, die ſich von den Maſſen losreißen, iſoliren, um eine neue Ordnung der Dinge zu ſchaffen, hat treffend Gervinus unterſchieden (Geſch. der poet. Nat.-Lit. der Deutſchen, 1. Ausg. B. 5, S. 491 ff.). Dieß führt uns auf die Organe der Handlung und das Hauptorgan, den Helden im Mittelpunct. Er muß als ein Subject der lebendigſten Selbſtthätigkeit hervorragen. Allein wie frei und friſchweg von innen heraus er handeln mag, ſo folgt doch eben aus dem einreihenden, an die Summe der Bedingungen anknüpfenden Charakter der Auffaſſung und Stoffwahl, daß auch dieſe Selbſtthätigkeit wieder nur als Glied des Compleres erſcheint, der als Ganzes nothwendig iſt; der epiſche Held ſchwimmt mit ſtarkem Arme, aber nicht gegen, ſondern mit der Woge, und die Waſſermaſſe, die er theilt, hält doch ihn ſelbſt. „Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt" (J. P. Fr. Richter, Vorſch. der Aeſth. §. 63). Dieſe Selbſtändigkeit ohne Iſolirung nimmt in den Arten der epiſchen Poeſie allerdings verſchiedene Formen an und wird faſt zum bloßen Verarbeiten von Eindrücken, Leidenſchaften, Bildungsmomenten in demjenigen Gebiete, wo es ſich nicht um Thaten, ſondern um Bildung handelt (Roman; W. Meiſter z. B. iſt übrigens allzu unſelbſtändig), aber der Grundbegriff bleibt der gleiche. — Mag nun die Thätigkeit des Helden die lautere oder ſtillere ſein, die Entſchlüſſe keimen und gähren im tiefen Grunde der Seele und es fragt ſich, ob oder wieweit die epiſche Poeſie mit dieſem innern Proceſſe ſich zu beſchäftigen habe. Natürlich nicht ſchlechthin darf man dieß verneinen, es bleibt vielmehr auch für dieſe Gattung der Satz in Kraft, daß die Poeſie mehr, als jede andere Kunſt, den Grund des Lebens in das Innere verlege und die Welt des Bewußtſeins ſchildere (§. 842), allein nach zwei Seiten macht ſich die ſubſtantielle, ſächliche Auffaſſung des Epiſchen geltend. Der innere Proceß ſelbſt erſcheint mehr als ein Beſtimmtſein, denn als ein Wollen, das Geiſteswerk ſelbſt als ein Naturwerk, Wachſen, Reifen oder plötzliches Entſtehen; es kommt über den Helden wie eine fremde Macht, den Achilles warnt eine innere Stimme, ſeinen Zorn gegen Agamemnon mitten im Ausbruche zurückzuhalten: es iſt Athene, die ihn an der blonden Locke faßt; ſo werden die innern Motive ſelbſt zu Begebniſſen (Hegel a. a. O. S. 356. 357), und ſind es nicht

Götter, in denen das Subjective selbst objectiv erscheint, so sind es Umstände, allgemeine Lebensmächte, moralische Nothwendigkeiten, die wie Naturnothwendigkeiten auf das Innere wirken, Instincte. Zu dieser Seite gehört noch wesentlich, daß im epischen Helden nicht die Straffheit seines Zweckes die übrige Mannigfaltigkeit einer reichen Menschennatur beschränken und streng zusammenspannen darf: er muß ein voller, in reichen Beziehungen gegen die Welt geöffneter, allseitig empfänglicher, in mancherlei Verhältnissen sich bewegender Mensch sein (vergl. Hegel's schöne Darstellung Aesth. B. 1, S. 304. 305; B. 3, S. 361 ff.) Es folgt dieß aus dem Charakter der Sächlichkeit, der Substantialität, der realen Bedingtheit; wo das Weltwesen waltet, muß die Vielheit seiner Fäden vor Allem gerade in der Beziehung auf das Centrum der Persönlichkeit sich behaupten, nach demselben hin und von ihm wieder auslaufen. Die andere Seite liegt auf dem Puncte, wo das Innerliche sich erschließt. Es gilt trotz dem Obigen, daß das Epos mehr den außer sich wirkenden, als den nach innen geführten Menschen behandelt (Briefwechsel zwischen Göthe und Schiller a. a. O. S. 375. 376). Der innere Proceß muß selbst schon darauf angelegt sein, daß er auf ein breites, Massenbewegendes Wirken geht; geschieht dieß nicht in dem Sinne, daß die Handlung vor Allem die sinnlichen Organe des Menschen selbst gewaltig, heldenmäßig und dadurch erst große äußere Massen (tantae molis erat, Romanam condere gentem ist ächt episch) in Bewegung setzt, so muß doch in anderer Form, in Reisen, Unternehmungen und Thätigkeiten jeder Art, die in's Weite gehen und sich beziehungsreich in die Weltverkettung einflechten, das im Innern Gewordene diesen in's Aeußere stetig auslaufenden Charakter offenbaren.

§. 867.

Weiter folgt aus der Grundbestimmung, daß der Held nicht isolirt auf- 1.
ritt, sondern in instinctartiger Gesellung **Viele** zusammenwirken. Mit der
nassenhaften Fülle der Personen theilt sich die Handlung in eine Mannigfaltig-
eit untergeordneter Handlungen. Neben den Menschen und ihn bewegend tritt 2.
uf gleiche Höhe des Interesses das ganze übrige Dasein in seiner Breite: die
ämmtlichen Culturformen und vor Allem die **Natur** in der geschlossenen Ge-
etzmäßigkeit ihres Lebens und Bildens. Daher wird auch das Geschichtliche
ehr im Elemente des allgemein Menschlichen aufgefaßt und ist das Epos dem
Sittenbilde verwandt.

Die epische Poesie setzt Massen, ja ganze Völker in Bewegung, denn sind die innern Motive einmal sächlich, substantiell gefaßt, so wollen sie auch große Bahnen, worauf Viele mitgehen. Sie wirken instinctiv, man

folgt dem Zuge des Zwecks als einer Macht, von der man gebunden ist, ohne zu fragen: warum? So halten die Griechen und die Nibelungen zusammen, ohne sich von einer allgemeineren Idee als Grund ihres Handelns Rechenschaft zu geben, jene, um einen Frauenraub zu rächen, wobei sie die höhere Bedeutung des Kampfes von Occident gegen Orient kaum ahnen, diese durch das Band der Vasallentreue vereinigt. Auch der stillere Bruder des Epos, der Roman und was ihm verwandt ist, spielt immer unter Massen, die etwas zusammenbindet, was als unvordenkliches Gesammtproduct unbestimmt vieler Individuen stärker ist, als das einzelne Individuum, und über der Willkür desselben steht. Daher fühlt sich überhaupt auch in einzelnen Anschauungen alles massenhaft Bewegte episch an, z. B. das Gewoge einer Menge, worin Alles blind mit dem Strome geht: so der Zug der Ausgewanderten in Göthe's Hermann und Dorothea, mit den Wagenladungen, denen man die wahllose Hast des Aufbruchs ansieht, der Wirrwarr, der aus dem Gedräng ihrer Menge, ein andermal aus der Ungeduld entsteht, womit man sich auf eine Quelle stürzt. Ziehen, Wandern in Menge ist immer namentlich episch; der epische Mensch hat etwas vom instinctmäßigen sich Schaaren und Reisen der Zugvögel, der Gesellung der Thiere überhaupt, man ist geneigt, Jäger-Ausdrücke wie Rudel u. dergl. von ihm zu gebrauchen. Episch ist das Heer des Xerres mit seinen fremdartigen Völkern, Waffen, Trachten, wie es sich gegen Griechenland heranwälzt, in der Schilderung des Herodot, episch ist die Völkerwanderung. Es folgt aus dieser Masse der Mitwirkenden als eine Grundeigenschaft des Epos die Polymythie, die Erweiterung der Einen Handlung in viele (Aristoteles a. a. O. C. 18), denn wo Massen sich betheiligen, treten nothwendig besondere Zwecke als Motive von Neben-Handlungen hervor. Dieß führt auf die Episoden, wovon nachher bei Erörterung der Composition.

2. Wo einmal das Sein die Grundform bildet, herrscht auch die Freude an dem, was ist, einfach an dem vielen Merkwürdigen, Großen und Schönen, was es gibt. Diese Naivetät darf selbst dem modernen, epischen Dichter nicht fehlen. Daher vor Allem die Wichtigkeit der Culturformen. Darunter ist der Mensch in seiner äußeren Erscheinung zu verstehen, wie sie die Gefühls- und Auffassungsweise, den geistigen Bildungszustand einer Zeit, eines Volks charakterisirt; die gesammten, geistigen, sittlichen Sphären, Wissenschaft, Kenntnisse, Religion, moralische Begriffe, Vorurtheile und conventionelle Maaßstäbe, Verhältnisse, Sitten: Alles dieß, sofern es in bestimmten Formen erscheint, durch die Hand der Technik auf einer bestimmten Stufe sich in stehender Weise ausprägt, heißt Culturform. Von außen treten die klimatischen, tellurischen Bedingungen hinzu, aber nur, sofern sie mit der geistigen Bestimmtheit zusammenwirken, begründen sie Culturformen. Die Kunststyle selbst heißen Culturformen, sofern sich die geistigen Grundzüge

einer Zeit überhaupt in ihnen ausdrücken; z. B. kirchliche Baukunst und Malerei wird dann nicht rein ästhetisch, sondern so zu sagen symptomatisch als Theil des Gottesdienstes, somit des innern Culturzustands überhaupt, betrachtet. Waffen, Kleidung, Geräthe drücken die Art der Kriegsführung, die Begriffe vom Angenehmen, Anständigen, Nützlichen aus; die Fertigkeiten, durch die sie hervorgebracht und womit sie gebraucht werden, weisen dadurch mittelbar auch auf den tieferen Charakter einer Nation, Epoche, auf die Höhe ihres Wissens und Fühlens, und so heißen sie Culturformen. Es handelt sich also wesentlich immer darum, wie das Innere in seiner Erscheinung sich ausnimmt, das Aeußere hat allerdings wesentlich die Bedeutung des Symptoms, aber dieß hebt das spezifische Interesse für die sinnliche Erscheinungsweise als solche nicht auf. Diese ganze Formenwelt rückt denn also im epischen Gebiete mit der Handlung und dem innern Leben des Menschen in die Beleuchtung Eines ungetrennten poetischen Nachdrucks; man will überall sehen, wie der Mensch sich gebahrt, im Umgange sich bewegt, Gott verehrt, baut, bildet, malt, fährt und reitet, kämpft, welche Geräthe er gebraucht, wie er gekleidet ist, ißt und trinkt. Dieß Alles erfreut gleichzeitig und gleich innig das innere Anschauungsbedürfniß wie den sittlich geistigen Drang, von dem eigentlichen Denken, Fühlen und Wollen einer Zeit ein klares Bild zu bekommen. Da nun der tiefere Grund solcher Auffassungsweise überhaupt darin liegt, daß sie auf der Kategorie des Seins ruht, so erhellt ferner von selbst, daß vorzüglich das Gebiet, welchem diese Kategorie ursprünglich und eigentlich angehört und von welchem sie auf das menschliche Leben übergetragen ist, die Natur, mit kindlicher Freude angeschaut und beleuchtet wird: Luft, Licht, Land und Wasser, Sturm und Stille, die Pflanze und namentlich das Thier, das zum Menschen, wo er im Sinne des höheren Instinctlebens aufgefaßt wird, wie ein einfaches, unentwickeltes, aber auch unverwickeltes Prototyp sich verhält und als sein Genosse und Diener ihn fortsetzt nach der Naturseite. Die Gediegenheit des Daseins, wie sie sich in compacten, klar umrissenen, fest gemessenen Gestaltungen und ebenso mächtigen, Alles tragenden, nährenden, umhüllenden, elementarischen Potenzen offenbart, erfreut den offenen Sinn für Realität, Kraft und Form.

Es leuchtet ein, daß das Epos eine tiefe Verwandtschaft mit dem Sittenbilde hat, denn dieses „faßt den Menschen unter dem Standpuncte des Seins, der Zuständlichkeit auf" (vergl. §. 696 Anm., wozu in §. 697 bereits der Begriff des Epischen vorausgenommen und auf dieses Gebiet angewandt werden mußte). Und dieß führt zurück auf den Standpunct des allgemein Menschlichen (§. 702). Die Parallele gilt nicht nur einer besondern Form, die dem Sittenbilde spezieller verwandt ist und die wir unterscheiden werden, sondern auch dem großartigen heroischen Epos. Es ruht

auf Geschichte, aber die Sage, die dem Dichter vorarbeitet, und die Auffassung, die er hinzubringt, arbeitet aus jener Spannung der Kräfte auf den Moment, der sich geschichtlich verewigt, die rein menschlichen Züge und die Zustände heraus, die sich unter den Jahrzahlen der Geschichte im ruhigen Kreislaufe des Lebens gleich bleiben, und die Thaten behalten ihre Größe, werden aber dennoch in die Beleuchtung des Zuständlichen gerückt. Man könnte näher auf das geschichtliche Sittenbild hinweisen, namentlich bei dem historischen Romane.

§. 868.

Durch diese Fülle des Inhalts gibt die epische Poesie ein ganzes Weltbild: ein Nationalleben, ein Zeitalter in der Gesammtheit seiner Zustände, und darin ausdrücklicher, als es andere Kunstformen vermögen, einen Spiegel des Menschenlebens überhaupt, also eine Totalität. Dieses Gemälde der breiten Verkettung des Weltverlaufs ist durchdrungen von Schicksalsgefühl, aber das Schicksal waltet im Sinne des Verhängnisses, d. h. als das Ergebniß dunkler Zusammenwirkung unendlicher äußerer Ursachen mit dem menschlichen Willen; der Zufall spielt darin eine Rolle, die sich rechtfertigt, das Tragische in seiner ersten Form, als Gesetz des Universums, entspricht wesentlich dem ganzen Standpuncte, der Ausgang aber ist zwar nicht nothwendig, doch vorherrschend ein glücklicher.

Totalität im intensiven Sinne ist Grundbestimmung alles Schönen als eines Mikrokosmus; in keinem Zweige der Kunst gilt sie so sehr auch im ertensiven Sinne, wie im Epos. Es gibt durch seine Breite ein relativ Ganzes von ungleich größerem Umfang, als irgend ein anderes Werk der Kunst: ganze Nationen werden nach allen Seiten ihres Lebens, Bildungszustands, Strebens, dazu im Conflicte mit andern geschildert. Der Roman, wiewohl er die großen Lebensäußerungen weitgreifender That nicht oder nur als Hintergrund in sich aufnimmt, gibt doch in seiner wahren Gestalt ebenfalls ein umfassendes Bild der Gesellschaft, Nation, Zeit. Die kleineren Formen, Idylle und Novelle, können keinen Einwand gegen diese Natur der epischen Poesie begründen, denn auch sie dehnen doch ihre Darstellung so vielseitig auf die Lebenszustände aus, daß von dem zwar engeren Saum überall die sichtbaren Fäden hängen, an die wir leicht die Vorstellung der Zustände des größeren Kreises knüpfen. Nun ist natürlich zwischen dem sehr Vielen, dem relativ Ganzen, welches sich in der epischen Dichtung vor uns ausbreitet, und dem wirklichen Ganzen der Menschheit, Geschichte und Natur die Kluft an sich nicht weniger unendlich, als wenn jenes relativ Ganze ein kleineres wäre, allein eine Dichtung, die ausdrücklich sehr viel

umfaßt, weist uns doch mit breiterer Hand hinaus auf die unendliche Perſpective des unausmeßbaren Ganzen. Es handelt ſich freilich in allem Idealen nicht um das Extenſive, ſondern das Intenſive, nicht um Quantität, ſondern Qualität, und jeder Künſtler und Dichter hat „ſeinen Leſer in einen Mittelpunct zu ſtellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen in's Unendliche laufen“ (W. v. Humboldt a. a. O. S. 30), allein die innere Unendlichkeit entwickelt ihre Lebensfülle in der äußern, die Intenſion in der Extenſion, die Qualität in der Quantität und je mehr mich der Dichter wirklich zu ſehen anleitet, um ſo mehr und voller leitet er mich an, den ganzen Reichthum auch des nicht Geſehenen als Ausdehnung der Subſtanz zu ahnen. Daher iſt das ächt Epiſche von einem Gefühle begleitet, als höre man einen breiten, unausſprechlich mächtigen Strom brauſen, als rauſche die ganze Geſchichte in gewaltigen Wogen an uns vorüber. Darin liegt zugleich das volle Gefühl des Erhabenen der Zeit (vergl. §. 93. 94); man ſieht die Geſchlechter kommen und gehen, wachſen und welken. Ein tief und ächt epiſches Gefühl knüpft ſich an den uralten Birnbaum in Göthe's Hermann und Dorothea, der, wie heute, die Schnitter, die Hirten und Heerden ſchon ſo viele Generationen hindurch in ſeinem Schatten hat ruhen geſehen und noch ſehen wird. Der Dichter hat aber zu zeigen, wie im Mittelpuncte dieſes weit ausgebreiteten Daſeins die ſittliche Welt ſteht, in der ein ewiges Geſetz der Gerechtigkeit ſich vollzieht, und ſo iſt jenes Gefühl eines unendlichen Fluſſes in ſeinem tieferen Gehalte Schickſalsgefühl. Es ſcheint weit mehr vom Drama, als vom Epos zu gelten, daß es durch und durch von Schickſalsgefühl getränkt ſei. Allein dann wird dieſer Begriff in dem ſtrafferen Sinn eines engen Zuſammenhangs zwiſchen der freien That und ihren Folgen genommen; im Epos dagegen herrſcht das Schickſal als der Factor des unendlichen Compleres des Weltverlaufs, worin die Acte des Menſchenwillens nur einzelne Wellen ſind, worin der ſittliche Zuſtand, der ſich als Summe der Zuſammenwirkung unbeſtimmt vieler Individuen ergibt, ſich ununterſchieden mit allem dem verflicht, was natürliche Urſachen, äußere Bedingungen jeder Art hinzubringen, und worin der Begriff des Zuſammenhangs zwiſchen Schuld und Leiden ſich mehr in das Weite und Loſe verlaufen muß. Es iſt allerdings angemeſſener, dieß Verhängniß zu nennen: „im Epos wohnt das Verhängniß, — da der Charakter hier nur dem Ganzen dient und da kein Lebens- ſondern ein Weltverlauf erſcheint, ſo verliert ſich ſein Schickſal in das Allgemeine“ (J. P. Fr. Richter a. a. O. S. 63). Dieß führt auf den breiten Spielraum des Zufälligen im Epos. Der Begriff eines Compleres, einer Cauſalitäts-Verkettung, den wir vom Epos aufgeſtellt haben, widerſpricht demſelben nicht; das Zufällige iſt immer motivirt, nur der gegenwärtige Zuſammenhang zeigt nicht ſeine Motivirung. Dem Epos genügt dieß; der zuſtändliche Menſch, der Sohn

der Natur, darf ſich über die Irrationalität in der Durchkreuzung der Naturgeſetze nicht beklagen; es iſt nur in der Ordnung, wenn ihn ohne ethiſchen Zuſammenhang das Geſetz der Schwere, des Falles, des Erkrankens in Folge gewiſſer Urſachen trifft, und über den glücklichen Zufall, der ihm Stärke, Reichthum u. ſ. w. ertheilt, darf er ſich freuen, ohne ihn ängſtlich vom Verdienſte zu unterſcheiden (Schiller's Gedicht: das Glück iſt epiſch gefühlt); das Gut wird nicht minder geſchätzt, als das Gute, und es genügt, daß der Eingriff des Zufalls in den ſittlichen Zuſammenhang, der ihm in ſeinem Anfangspuncte fehlt, im Fortgang, an ſeinem Endpunct aufgenommen werde. Odyſſeus iſt ein wahrer Spielball des Zufalls, der als Götterlaune doch nicht ethiſch motivirt iſt, und er bethätigt ſich als Heldenſeele, indem er ſich hindurchringt. Es iſt im Ganzen dieſer Verhältniſſe begründet, daß jene Form des Tragiſchen, die der §. aus dem erſten Theil (§. 130. 131) anführt und die wir auch das Naturtragiſche nennen können, vorzüglich dieſer Weltanſchauung entſpricht. Früher Tod eines jugendlich ſtrahlenden Helden iſt Hauptinhalt der großen ächten Heldengedichte des Alterthums; aber auch abgeſehen von beſtimmten Theilen der Fabel liegt ein Flor der Wehmuth über jeder wahren epiſchen Dichtung, der nur vollſtändiger zu erklären iſt, als Hegel gethan hat, indem er blos die Einzelſchickſale berückſichtigt (a. a. O. S. 366. 367). Es bringt ſchon der Klang der Vergangenheit, jenes Zeitgefühl im Epiſchen den Ton der Trauer mit ſich: wir ſehen die Geſchlechter kommen und gehen und werden einſt auch hinabſinken. Im ächten, urſprünglichen Heldengedicht hat aber dieſer elegiſche Hauch den beſonderen, tieferen Grund: der Untergang der Helden, namentlich des jugendlichen Heros, iſt ein Bild des unabänderlichen Entſchwindens des Jugendalters, des Jünglings-Lebens der Völker, das noch keine Proſa kennt; natürlich kein abſichtliches Bild, ſondern unbewußter Ausdruck eines tiefen Gefühls. Es folgt aber aus dieſem Stimmungs-Elemente keineswegs die Nothwendigkeit tragiſchen Endes für das Ganze des Epos. Hier wird ſich vielmehr das Gefühl geltend machen, daß eine Kraft in den Nationen iſt, welche den Untergang ihrer Jugend-Epoche überlebt: dieß iſt der eine Grund für das Vorherrſchen glücklichen Schluſſes in dieſer Dichtungsart, der andere liegt im Weltbild überhaupt, ſofern es keine revolutionär durchbrechende Thaten zum Mittelpunct hat, in der Harmonie des Willens mit den Naturmächten, der „Eingeſtimmtheit der Helden mit dem Schickſal" (Gervinus a. a. O. S. 490). Glücklicher Schluß entſpricht insbeſondere jener vorläufig ſchon berührten Form des Epos, die dem Sittenbild in engerem Sinne verwandt iſt, denn wo es ſich weniger um große Thaten, als um perſönliche Schickſale, häusliches, geſelliges Leben handelt, da tritt der Begriff der Schuld und der großen Kluft des Lebens zurück und mögen wir das freundliche Glück walten ſehen. Dabei wird

aber jene Stimme der Wehmuth immer ein wesentliches Moment des Epos bleiben, der glückliche Schluß überall die dunkle Folie eines tragischen Hintergrundes haben, wie der Sieg des Achilles den Tod Hektors, den Fall Troja's, den bevorstehenden eigenen frühen Untergang, der Sieg des Odysseus eine lange Leidenszeit des Helden selbst und die furchtbaren Schicksale der anderen Kämpfer vor Troja und ihrer Häuser. Es ist jedoch auch tragischer Schluß durch den Charakter des epischen Weltbildes nicht ausgeschlossen: das Tragische des Conflicts gehört nicht dem Drama allein an, es kann auch in Zuständen seine Rolle spielen, die übrigens naive Culturform haben und in denen keine bewußten Kämpfe um Prinzipien geführt werden. Wir kommen darauf bei dem Nibelungenliede zurück.

§. 869.

Der Dichter schwebt über diesem großen Stoffe mit dem Gleichmuthe 1.
der parteilosen Betrachtung, den der Standpunct der Allgemeinheit mit sich bringt, und mit der milden Ironie, welche die Begeisterung nicht ausschließt. Indem diese Grundstimmung mit der Aufgabe, das Geschäft der bildenden Kunst in der Form der Poesie zu übernehmen, sich vereinigt, bestimmt sich das Stylgesetz des epischen Dichters dahin, daß er mit der Ruhe der Gegenständlichkeit die Dinge als gediegene Gestaltungen des Seins mehr in ihrer Erscheinung, als in ihrem innern Geheimniß und ihrer Wirkung auf das Innere schildern, daß er nicht stoßweise, sondern stetig, Eines aus dem Andern entwickelnd fortschreiten soll. Er hat durch die Ausführlichkeit seines Verweilens zu zeigen, daß hier der Zweck in jedem Puncte der Bewegung selbst liegt. Der gemessenen, 2.
breiten, ruhig großartigen Fortbewegung hat die äußere Sprachform den gemäßen rhythmischen Ausdruck zu geben.

1. Wir sind zu dem Dichter übergegangen und begründen jene Grundstimmung der contemplativen Ruhe mit Schiller (a. a. O. S. 388) einfach darauf, daß sich derselbe um die Begebenheit als eine vollendete bewegt, daß sie ihm nicht entlaufen kann, daß er schon im Anfang und in der Mitte das Ende weiß. Daher keine Aufregung, daher die ruhige Freiheit des Gemüths, das wie die Sonne über Gerechte und Ungerechte scheint und sein Licht mit parteiloser Gleichheit vertheilt. Ob naiv oder bewußt, Volks- oder Kunstdichter, er wird eben, weil er Alles mit gleicher Liebe umfaßt, selbst dem Bösen und Schlechten nicht zürnt, da es doch ein Ferment der geschichtlichen Bewegung ist, am Guten, Tüchtigen, Gesunden, Großen seine Herzensfreude hat, ohne doch seine Schwächen zu übersehen, im milden Sinne des Worts immer ironisch sein, man wird ein Gefühl haben, als ob ein feines Lächeln, weit entfernt von jeder hohlen Eitelkeit

ſubjectiver Ueberbildung, ſeine Lippen umſpiele. Dieß widerſpricht im Geringſten nicht dem hohen Schwunge, mit welchem ihn die Majeſtät ſeines Weltbildes erfüllt. Hiezu haben wir nun §. 865 wieder aufzunehmen und danach die Aufgabe des epiſchen Dichters als ſpezifiſche Art des Verfahrens näher zu beſtimmen. Es iſt ihm aus der Totalität der Künſte, wie ſie in der Poeſie geiſtig enthalten iſt, durchaus vorherrſchend das Moment zugefallen, wodurch in dieſer die bildende Kunſt ſich wiederholt: er hat darzuſtellen, zu ſchildern, zu bauen, zu meiſeln, zu zeichnen, zu malen, nur daß er das unterſcheidende Grundgeſetz ſeiner Kunſt nicht verkennen darf, das in §. 847 aufgeſtellt iſt. Klar, in ſcharfen Umriſſen, nicht mehr verwachſen und verklebt mit ſeinem Innern, ſoll er die Geſtalt der Dinge vor uns hinſtellen. Er muß vorzüglich auf das Auge organiſirt ſein; wem es gleichgültig iſt, wie die Dinge ausſehen, wer ſich nicht um Körperformen, Kleider, Geräthe, Arten der ſinnlichen Bewegung in allem Thun bekümmert, der iſt zum epiſchen Dichter verloren. Auf die Vereinigung dieſes Verfahrens der auf das Auge organiſirten Phantaſie mit jener Ruhe der Objectivität, gründet ſich nun das Stylgeſetz dieſer Form der Dichtkunſt. Göthe's Natur iſt wahrhaft typiſch für dieſelbe. Er ließ immer „die Dinge rein auf ſich wirken" und gab ſie rein wieder, es lag ſo viel vom bildenden Künſtler in ihm, als eben recht iſt, um für das innere Auge zu leiſten was jener dem äußeren hinſtellt; ſein Gemüth ſcheute ſich vor ſchroffen Thaten der Freiheit in der Geſchichte und ſtrebte mild und verſöhnt zum allgemein Menſchlichen, die „ſtrenge, gerade Linie, nach welcher der tragiſche Poet fortſchreitet, ſagte ſeiner freien Gemüthlichkeit nicht zu", er „erſchrak vor dem bloßen Unternehmen, eine Tragödie zu ſchreiben"; der feſte Zeichner und der hoch in der Vogelperſpective der reinen Allgemeinheit der Idee ſchwebende Betrachter verbinden ſich in ſeinen Werken ſo, daß ſie „ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich ſind wie die Natur", daß die „ſchöne Klarheit, Gleichheit des Gemüths, woraus Alles gefloſſen iſt", bewundert werden muß (vergl. a. a. O. B. 3, S. 361. 356. B. 2, S. 79). Es verſteht ſich, daß durch die Aufgabe des Zeichnens und die Grundbedingung eines ruhig geſtimmten Gemüths das Stimmungsvolle, wodurch in der Poeſie auch die Muſik ſich wiederholt (§. 839, ≈), nicht ausgeſchloſſen ſein kann, aber das geiſtig bewegte Weſen ſeiner Kunſt verführt den Dichter leicht, zu viel zu ſtimmen, zu wenig zu bilden (vergl. W. v. Humboldt a. a. O. S. 49); Göthe iſt auch hierin Muſter: der bewegteſte Stimmungshauch zittert um ſeine Geſtalten, ohne je ihre Umriſſe zu lockern. Es gibt wohl innerhalb des epiſchen Gebiets einen Unterſchied des Plaſtiſchen und Muſikaliſchen, Bildenden und Stimmenden, aber die Grenze, worüber die letztere Behandlungsweiſe nicht gehen darf, iſt deutlich genug; ein Klopſtock z. B., dem es ganz an Auge und Sinn für Handlung gebricht, iſt ganz

und gar unepiſch und nur im lyriſchen Gebiete wahrer Dichter. — Das Stylgeſetz muß ſich nun auch in der Art der Fortbewegung äußern. Die heutige Neigung, im Roman auf Ueberraſchungen und ſtarke Stöße zu arbeiten, in rapidem Scenenwechſel Neues auf Neues zu pfropfen, die Hauptfabel in unaufhörlichem Abbrechen bis zur äußerſten Spannung der Ungeduld hinzuhalten, zeigt durch das Gegentheil des Richtigen recht das Richtige. Die ſtarken ſtoßweiſen Wirkungen ſind, wie ſich zeigen wird, dramatiſch und ein ſolches Haſchen nach denſelben (das jedoch überhaupt unkünſtleriſch iſt und auch im Drama jedes Maaß überſchritte) zeugt zugleich von unſerer Ueberſättigung, die nicht ruht, bis ſie jede Gattung aus den Fugen bringt und in die andere hinüberſteigert. Schon die Fülle des anhängenden Sinnlichen bringt einen Tenor der epiſchen Darſtellung mit ſich: daß man zwiſchen dem Größten und Furchtbarſten ißt, trinkt, ſchläft, ſich kleidet, ſchon das vermittelt die Gegenſätze, füllt die ſchroffen Sprünge aus. Doch iſt gewaltſam Einbrechendes, ergreifend Plötzliches dadurch natürlich nicht unterſagt. Der höhere Grund der mildernden Ueberleitung liegt in der Ruhe des Dichters und in jener Anſchauung, für welche Alles ebenſowohl begründet und begründend, als eine reine und ſelbſtändige Erſcheinung des allſeitig begründeten Weltganzen iſt. Daher wird er auch das Erſchütternde reichlich vorbereiten und in die Breite verhallen laſſen, ohne darum die Gewalt ſeines Ausbruchs zu ſchwächen, denn wir erſchrecken z. B. über ſehr furchtbarem Geräuſch auch wenn wir es erwartet haben. Daher werden ſeine Gemälde „gegliederten Ketten gleichen, in welchen Bewegung aus Bewegung, Figur aus Figur entſpringt, das Ganze wird in ſeinen einzelnen Gruppen durch nirgends unterbrochene Umriſſe eine einzige Figur bilden, — die Empfindungen folgen durch leiſe Uebergänge aufeinander, abſtechende Töne werden durch Zwiſchentöne gemildert, erſchütternde allmälig vorbereitet und ruhig verhallen gelaſſen, — die Handlung geht ununterbrochen fort, jeder Umſtand fließt als nothwendige Folge aus dem Vorigen her und herrſcht ſo das Geſetz durchgängiger Stetigkeit“ (W. v. Humboldt a. a. O. S. 57. 58. 161. 164. 218. 219). Was das Spannen betrifft, ſo darf man dieſe Wirkung allerdings vom Epos nicht ganz ausweiſen; Hektor's Schickſal z. B. zu erfahren mußte jeder Hörer begierig ſein und dieſe Begierde wurde nicht aufgehoben dadurch, daß er es wie das Ende des ganzen Kriegs durch die Sage zum Voraus wußte, denn der Dichter gab dem Ganzen und jedem Theile den friſchen Glanz der Neuheit, wohl aber war dadurch die pathologiſche Gewalt der Neugierde gebrochen und ſo die ideale Intereſſeloſigkeit im Intereſſe geſichert. Wir werden dieſen Punct bei dem Roman wieder aufnehmen und ſagen hier nur ſo viel, daß, wer ein Werk dieſer Gattung künſtleriſch genießen will, immerhin das Ende vorweg leſen mag, um den ſcharfen Pechfaden der Neugierde, mit dem der Roman-

dichter uns anſchnürt, durchzuſchneiden. Die Weiber freilich thun daſſelbe aus anderem Grund und mit anderem Erfolg; haben ſie die Endpuncte vorweggenommen, ſo verlieren ſie den Genuß der Linie zwiſchen beiden. — Der wahre epiſche Dichter „ſchildert uns das ruhige Daſein der Dinge nach ihren Naturen; *ſein Zweck liegt ſchon in jedem Puncte ſeiner Bewegung*, darum eilen wir nicht ungeduldig zum Ziele, ſondern verweilen mit Liebe bei jedem Schritte“ (Schiller a. a. O. Th. 3, S. 73).

2. Was der §. ganz allgemein über das *Versmaaß* ſagt, iſt hier noch nicht näher auseinanderzuſetzen, um für die tiefen Unterſchiede bis zum metriſch nicht gebundenen Wohlklange der Proſa im Roman Raum zu laſſen. Es genügt der allgemeine Satz, daß die epiſch rhythmiſche Form vor Allem die Hoheit der Empfindung auszudrücken hat, welche das mächtige Weltbild des Inhalts mit ſich bringt, daß derſelbe ſich als Ruhe im Fortſchritt, als feierlich gemeſſener Gang äußern muß, dem aber ein belebender Wechſel von Beſchleunigungsverhältniſſen nicht fehlen darf. Der Gang des Hexameters bleibt freilich für dieſen Zweck ſo normal, daß er ſchon hier wie ein Dogma genannt werden darf.

§. 870.

1. **Für die epiſche *Compoſition* entſpringt hieraus das Geſetz der ſtetig fortſchreitenden, die Contraſte dämpfenden Motivirung, aber zugleich das Geſetz der ſtarken Herrſchaft rückſchreitender und hemmender Motive, der relativen Selbſtändigkeit der Theile, und eines bedeutenden Spielraums für die Epiſode**
2. **(vergl. §. 496). Die Maſſe, die ſich auf dem weiten Sehfelde wie auf einer unendlichen Fläche ausbreitet, iſt durch beſtimmte Auseinanderhaltung eines Hintergrundes und eines die Hauptgruppe enthaltenden Vordergrundes näher zu gliedern und in der Vielheit einzelner Handlungen durch die Alles bindende Haupthandlung mit Anfang, Mitte und Schluß die *Einheit* zu ſichern.**

1. Was über die Art der Fortbewegung geſagt iſt, greift bereits in das Compoſitionsgeſetz ein. Wir haben die Motivirung als ein weſentliches Band des Zuſammenhalts der Einheit und Vielheit in der geiſtigen Organiſation des Kunſtwerks erkannt (§. 499). Es erhellt nun aus Allem, was als epiſche Stylbedingung ſich ergeben hat, daß dieſes Moment in ganz beſonderem Sinne zu den Aufgaben der epiſchen Compoſition gehört, und daſſelbe umfaßt das ganze Gebiet der vermittelnden, lückenlos fortführenden Wirkungen, das Reichliche, Gefüllte, die völlige Auswicklung, die Milderung der Contraſte. Dieſe mögen in vollem Kampf aufeinanderſtoßen, aber dieſelbe liebende Hand hat die Griechen und Trojaner, Achilles und Hektor, Odyſſeus und die Freier, ſelbſt Polyphem mit dem Fluſſe der plaſtiſchen Linie

bedacht und zu harmoniſchen Gruppen ohne wilden Riß vereinigt. Das Geſetz der Motivirung ſteht natürlich nicht außer Zuſammenhang mit dem Inhalt, es fordert Ableitung des Einzelnen aus genügenden Urſachen und Triebfedern, allein das Verhältniß der rein künſtleriſchen Bindung zur Bindung des Inhalts iſt ein freieres, als wir es im Drama finden werden; der Faden mag ſchwach ſein, wenn ihn nur der Dichter ſchön knüpft, die Cauſalität im Einzelnen eine loſe, wenn nur der Eindruck einer allgemeinen Welt-Cauſalität durch die Behandlung des Ganzen geſichert iſt. Wir haben dem Zufalle großen Spielraum gelaſſen (§. 868); der Dichter wird ihn ſo einführen, daß er, obwohl an ſich zunächſt unmotivirt, ſich doch ruhig und elaſtiſch in den Zuſammenhang einfügt. Hier iſt alſo kein Widerſpruch; eher ſcheint ein ſolcher zu entſtehen durch die andern Momente des Compoſitionsgeſetzes, die der §. zunächſt folgen läßt, denn ſie führen in gewiſſem Sinne zu einer Zerſchneidung des Bandes zwiſchen den Theilen. Der epiſche Dichter hat mit einem ſucceſſiven Mittel das Zeitliche nach mehreren Dimenſionen darzuſtellen, er muß daher den Faden oft abbrechen, um nachzuholen, was gleichzeitig mit dem eben Erzählten oder vor der Zeit, in welcher wir uns befinden, geſchehen iſt („rückwärtsſchreitende Motive" Göthe im Briefw. mit Sch. Th. 3, S. 376); er bewegt ſich in einem ungemein breiten Raume und muß uns daher oft in einem Sprunge von dem einen Ort in den andern verſetzen, von den Freiern zu dem reiſenden Telemach, von dieſem zu Odyſſeus bei den Phäaken u. ſ. w. Der innere Gang der Handlung ferner iſt nach allem ſchon Ausgeführten ein zögernder, der in eine Maſſe von Mithandelnden, von Bedingungen der Natur und Cultur hineingeſtellte Menſch begegnet vielen Hemmniſſen („die retardirenden Motive", von Göthe a. a. O. ungenau der dramatiſchen und epiſchen Dichtung in gleichem Maaße zugeſchrieben). Die Odyſſee und Gudrun ſind ihrer ganzen Compoſition nach vorzüglich auf Hemmungen gebaut (vgl. Zimmermann über d. Begr. d. Epos S. 120). Es liegt aber tiefer und allgemeiner im ganzen Standpuncte, daß der Dichter oft ſtehen bleibt, oft Seitenwege einſchlägt, denn wir haben geſehen, daß im Grunde alles tüchtige Daſein ihm gleich intereſſant iſt; der dramatiſche Dichter geht ſtraff gerade aus und wirft raſch nieder, was ihm im Weg iſt, der epiſche gleicht dem Luſtwandler, der ſich überall aufhält; „Selbſtändigkeit der Theile macht einen Hauptcharakter des epiſchen Gedichtes aus (Schiller a. a. O. S. 73). Es entſpringen daraus Beſtandtheile, welche von der Handlung nicht ſtreng gefordert ſind, und ſo ergibt ſich die große Rolle, welche im Epos die Epiſode ſpielt. Wir müſſen zu ihr auch die Ausführlichkeit der Vergleichungen zählen. Wir haben in §. 854 Anm. die epiſche Vergleichung charakteriſirt. In ihrer ruhigen Objectivität liebt ſie es, ſich in einem Grade zu entwickeln, der weit über den Vergleichungszweck hinausgeht. Allein dieß Alles hebt in

der ächten epiſchen Poeſie die Stetigkeit des Fortſchritts, den ruhigen Uebergang der Linien, das Herauswachſen der Theile auseinander nicht auf, denn dieſe Bedingungen fordern nicht eine ſtraffe Anknüpfung der Theile aneinander, ja gerade die Liberalität, womit die Einheit herrſcht, iſt ihnen günſtig und begründet das Runde, Fließende der Verbindungen. Der ächte epiſche Dichter ſetzt den Leſer durchaus in die Stimmung, daß er, auch wenn innegehalten oder der Weg verlaſſen wird, ſich ruhig bewußt bleibt, es werde weiter gehen und auf die Bahn wieder eingelenkt werden. Bricht er den Faden ab, ſo zeigt er doch zugleich, daß er das Ende noch in der Hand hält, ihn wieder anzuknüpfen. So wenn er den Zeitpunct verläßt und uns zu Früherem wegführt. Im Anfang der Odyſſee fliegen wir mit dem Blicke der Götter leicht von Odyſſeus und der Inſel der Kalypſo zu Telemach nach Ithaka, von Argos wieder zu den Freiern; wir ahnen, daß der Vater und Sohn im Kampfe gegen dieſe zu Einer lebendigen Gruppe ſich vereinigen werden. Bei den Phäaken erzählt Odyſſeus ſeine Irrfahrten ſeit der Zerſtörung von Troja, da müſſen wir in der Zeit bedeutend zurück, aber Alles iſt ebenſoſehr gegenwärtig, denn mit dem Inhalte des erzählten Vergangenen ſteht der Held, der es erlebt hat, als der Erzähler vor uns, und wir ſehen voraus, daß ſeine Leiden die Prüfungen ſind, durch die er zum künftigen Siege geht. Die eigentlichen Hemmungen der Handlung können keine Störungen ſein, denn ſie zeigen doch nur das gemeſſene Vorſchreiten der thätigen Kraft; mag ſie ſich auch, wie der grollende Achilles, eine lange Zeit in ſich zurückziehen, ſie wird nur um ſo furchtbarer wieder hervorbrechen. Für die Epiſode haben wir dreierlei verlangt: eine äußere Anknüpfung im Sinne der Cauſalität, — dieſe darf loſe ſein, wie z. B. das Bedürfniß einer ausgezeichneten Wehr, wodurch wir das ausführliche Gemälde des Schildes des Achilles erhalten, — die Wirkung eines Ruhepunctes und die wirkliche Erweiterung des Lebensbildes: beides trifft auf die ſchönſte Weiſe eben in dieſem Beiſpiele zu. Die Bekenntniſſe einer ſchönen Seele in W. Meiſter's Lehrjahren fallen namentlich unter den Begriff des Ruhepunctes: im Getümmel und der Zerſtreuung der Welt ein Bild der Sammlung', der tiefen, ſtillen Einkehr in ſich. Die ſtärkere Beziehung iſt aber natürlich die zweite: Erweiterung des Lebensbildes zu einer Totalität iſt ſo ſehr der beſtimmende Standpunct des epiſchen Dichters, daß dagegen der Anſpruch auf ſtreng organiſche Nothwendigkeit für die Handlung gerne zurücktritt. Im ächten alten Epos hat dieß Motiv der Epiſode eine beſtimmtere Bedeutung, daß das Gedicht die ganze Heldenſage von einem beſtimmten Punct aus zu umfaſſen ſtrebt, daher da und dort einen Anlaß benützt, um dieſen und jenen Zweig derſelben einzufügen (vgl. Wackernagel d. ep. Poeſie. Schweiz. Muſ. f. hiſtor. W. B. 2, S. 82). Auch für die reich entwickelten Gleichniſſe Homer's gilt jener Begriff, der Blick wird über

alles Umgebende, vorzüglich über die Natur ausgedehnt, und dieß hat die tiefere Bedeutung, daß ja die Menschenwelt selbst und die Handlung unter den Standpunct des Seins, also der Natur gerückt ist, daher durch die Hinausführung in diese nur ursprünglich Verwandtes inniger aufeinander bezogen wird. Im Ganzen und Großen ist über die Selbständigkeit der Theile nur zu wiederholen, was schon zum vorh. §. gesagt ist: dem Dichter gilt Alles ebensosehr als ein Glied in der allgemeinen Causalität, wie als freie Erscheinung des Ganzen, worin die Causalität erschöpft ist; das Einzelne ist eine Welt für sich, ein Himmelskörper, frei schwebend, doch aber mit dem Andern durch den tiefen Zug der Einheit verbunden; „wie ist es Ihnen gelungen, den großen, so weit auseinandergeworfenen Kreis und Schauplatz von Personen und Begebenheiten wieder so eng zusammenzurücken! Es steht da wie ein Planetensystem" (Schiller an Göthe a. a. O. Th. 2, S. 80).

2. Es bedarf aber nun allerdings eines bestimmteren Bandes zwischen der Einheit (der Handlung) und der Vielheit, wie z. B. Leonardo da Vinci sich nicht begnügte, die dreizehn Personen seines Abendmahls durch die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Eindrucks der Worte Christi zusammenzuhalten, sondern außerdem die Jünger zu drei und drei in ungesuchten Stellungen gruppirte. Dieß ist bei einer so umfangreichen Composition wie die epische doppelt nothwendig; man hat dieselbe mit der Ausdehnung auf einer unabsehlichen Fläche im Gegensatze gegen den Punct oder die Linie verglichen, worauf das Drama sich concentrirt (W. v. Humboldt a. a. O. S. 170); wir müssen uns erinnern, wie der Dichter die Grenzen der bildenden Kunst hinter sich läßt, alles Sichtbare und Unsichtbare und jenes nach allen Erscheinungsseiten darstellt; keiner macht daraus so sehr Ernst, als der epische, und so erhält er ein unendliches Sehfeld. Dennoch muß er in Theilung und Beschränkung dieser von Gestalten wimmelnden Fläche dem Maler gleichen, der durch einen wirklichen Ausschnitt des Raumes den unendlichen Raum mit unendlichen Gestalten nur durch die in's Unbestimmte verschwimmende Behandlung des Hintergrunds ahnen läßt, von diesem aber einen (Mittel- und) Vordergrund mit der Kraft der Nähe und Deutlichkeit unterscheidet. Das treffendste Beispiel ist die flüchtige Gemeinde in Hermann und Dorothea, die mit ihrem Gewimmel und Gedränge auf die französische Revolution, auf Völker- und Menschenschicksal mit ihren großen politischen Fragen wie auf eine dunkle, ahnungsvolle Ferne hinausweist, während Hermann mit seinen Eltern und Freunden den Vordergrund bildet (W. v. Humboldt a. a. O. S. 208). So dehnt sich in der Odyssee neben dem Schicksale Troja's und Griechenlands die weite Welt mit ihren Wundern, so weit der Horizont der Griechen reichte, das Gesammte des häuslichen Lebens und der Sitte als Hintergrund aus. Da aber die Poesie zeitlich

fortſchreitet, ſo werden ſich Hinter- und Vordergrund im Verlaufe zuſammenbewegen: Dorothea tritt aus jenem auf dieſen herüber, wird mit Hermann vereinigt und deutſche Geſinnung ſtellt ſich als feſter Damm gegen das Chaos, aus dem ſie kommt. Die Erſcheinungen, welche, in einem mittleren Maaße von bloßer Andeutung und voller Ausführung gehalten, die Hauptgruppe umgeben, wie die Bewohner des Städtchens in unſerer Idylle, kann man den Mittelgrund nennen. Der Dichter wird hier wieder Einige herausgreifen, um ſie mit der Hauptgruppe auf den Vordergrund einzuführen; ſo ſtellt Göthe den Pfarrer und Apotheker in helleres Mittellicht, ſo nimmt die Ilias aus dem dunkeln Gewimmel der Streiter Einzelne heraus und bringt ſie im Kampfe mit den Haupthelden auf das Proſcenium. Durch ſolche Mittel läuft denn ſchließlich unbeſchadet der deutlichen Scheidung Nahes und Fernes mit ſtärkeren und dünneren, längeren und kürzeren Fäden in die Eine Hauptgruppe, wie die Welt der Ilias in die Entzweiung des Achilles mit Agamemnon, ſein Grollen, ſein Hervorbrechen nach dem Tode des Patroklus und die Beſiegung Hektor's zuſammen; die Phantaſie genießt ſich in der freien Bewegung, von da wieder hinaus in den Hintergrund, das Schickſal Troja's und die Ahnung der großen griechiſchen Zukunft, und wieder zurück zu dem bindenden Mittelpuncte des Vordergrunds zu laufen. Dieſer iſt denn alſo enthalten in der eigentlichen, unmittelbar vor Augen liegenden Handlung. Sie muß als organiſches Band der Einheit durchgreifen: dieſe alte Lehre des Ariſtoteles, der hierin im Weſentlichen Epos und Tragödie, ohne den Unterſchied der liberaleren Form, worin das Geſetz im Epos herrſcht, zu verkennen, unter dieſelbe Forderung befaßt, haben wir ſchon oben, wo vom Inhalte des Epos als ſolchem die Rede war, angeführt. Einfach und ſchlagend ſetzt Ariſtoteles hinzu, um dieſe Einheit durchführen zu können, habe Homer nicht den ganzen trojaniſchen Krieg behandelt, weil er zu groß und nicht leicht zu überſehen war, ſondern einen Theil, der ſich durch ſeine Epiſoden zum Bilde des Ganzen erweitert. Die Auseinanderhaltung eines Vordergrunds und Hintergrunds, die wir zunächſt als mittleres Moment der Bindung des Einen und Vielen gefordert haben, gehört mehr der räumlichen, ertenſiven Seite an, ſofern auch in der Poeſie, da ſie für die innere Anſchauung darſtellt, allerdings von einer ſolchen die Rede ſein kann; die Handlung aber verlangt eine ſpeziellere Bindung in zeitlicher Form und wir haben hier beſonders deutlich jene in §. 500, 2. für alle Compoſition als weſentlich ausgeſprochene Erſcheinung eines Dreiſchlags in der einfachen Unterſcheidung des Ariſtoteles: Anfang, Mitte, Ende; d. h. Darſtellung der Sachlage mit den Keimen der Verwicklung, die Verwicklung mit ihren Kämpfen, deren Gipfel die Kataſtrophe iſt, welche ebenſoſehr als das Ende der Mitte, wie als der Anfang des Endes erſcheint, und das Ende d. h. die ſchließliche Löſung,

der Ablauf der Kataſtrophe bis zum eigentlichen äußeren Schluß. In der Ilias bildet den Anfang Zorn und Grollen des Achilles mit der ganzen Lage der Griechen und Trojaner im Hintergrund, die Mitte ſein Vorbrechen zur Theilnahme am Streit in Folge des Tods des Patroklus bis zum Kampfe mit Hektor; der Tod des letzteren, mit Troja's ſicherem Untergang im Hintergrund, iſt die Kataſtrophe, die ebenſoſehr die Mitte abſchließt, als den Ablauf eröffnet, deſſen eigentlicher Inhalt in der Zurückgabe des Leichnams und dem Begräbniß des Patroklus liegt. So beſteht in der Odyſſee aus den Schickſalen des Helden unmittelbar vor ſeiner Rückkehr nach Ithaka mit Einſchluß deſſen, was er vor Beginn des Epos erlitten hat und was in den Aufenthalt bei den Phäaken als Erzählung eingeſchoben iſt, der Anfang; die Scenen nach der Rückkehr, die ſämmtlich in den Vorbereitungen zum Kampfe mit den Freiern zuſammenlaufen, bilden die Mitte oder Verwicklung; mit dem Kampfe ſelbſt iſt das Gedicht auf ſeiner Höhe, unmittelbar an der Kataſtrophe, die Entſcheidung deſſelben iſt Anfang der Löſung, des Ablaufs, und was noch folgt, die Reinigung des Saals und Hauſes, Beſtrafung der Treuloſen, die Scene mit Penelope, dann die wahrſcheinlich ſpäteren Zuthaten: der Auftritt in der Unterwelt, die Begrüßung des Laertes und Dämpfung des Aufruhrs, der eigentliche Ablauf, das Ende. Im Nibelungen-Liede ſtellt der ganze Theil bis zu Chriemhildens zweiter Vermählung ebenſoſehr die Expoſition für das Folgende, als ein eigenes Epos mit Anfang (bis zu dem Streite der Weiber), Mitte (von da bis zur Ermordung Sigfried's), Ende (Klage, Trauer, neue Kränkung der Chriemhilde durch den Raub des Schatzes) dar; im Folgenden waltet Sigfried's Geiſt als Nemeſis im Rachedurſt der Chriemhilde: Anfang bis zu der Einladung der Nibelungen, Mitte von den erſten Ausbrüchen des feindſeligen Geiſtes, nachdem ſie in Etzelenland angekommen, bis zu der Ermordung Gunther's und Hagen's im Gefängniß, Ende das Gericht, das Dieterich von Bern an Chriemhilde vollſtreckt, und, wenn ſie mit dem Epos noch verbunden wäre, die Klage. Die Ilias erſcheint als ſchlußlos nur dann, wenn man verkennt, daß der Dichter aus dem großen Cyklus eine Parthie herausnehmen mußte, in der ſich als in einem engen Ring ein Bild des Ganzen geben ließ, ſie erſcheint als über ihren natürlichen Schluß fortlaufend nur dann, wenn man verkennt, daß ein Epos voller ausathmen muß, als ein Drama. Die Annahme einer gewiſſen Schlußloſigkeit des Epos hat nur ſo viel Wahres, daß dieſe Gattung mehr, als andere Kunſtwerke, vielleicht am meiſten noch dem Gemälde ähnlich, das unbeſtimmte Bewußtſein erregt, daß die Kette der Dinge und Begebenheiten, obwohl hier eine ideale Einheit aus der empiriſchen Unendlichkeit einen Ausſchnitt gibt, über dieſen Ausſchnitt fortläuft. Im Romane namentlich mag es zweifelhaft ſein, ob wir über das Ende der Nebenperſonen etwas mehr oder weniger erfahren ſollten. Vergl. hierüber die Anm. zu §. 501.

§. 871.

Dieſe Eigenſchaften begründen einen gewiſſen generiſchen Charakter der epiſchen Dichtung und es ſcheint daher zunächſt, daß ſie aus der logiſchen Reihe der Formen der Poeſie heraustrete.

In der epiſchen Poeſie ſind der Dichter und ſein Object vereinigt und doch unterſchieden; obwohl dem Geiſte der Behandlung nach jener zurücktritt, bleibt er doch dem einfachen Sachverhalte nach ſichtbar gegenwärtig neben ſeinem Stoffe. Dieß Verhältniß wurde als eine naive Syntheſe bezeichnet (§. 865). Nach dieſer Seite haben wir ein einfaches Beiſammenſein der zwei Factoren, die in den andern Formen der Poeſie ſich gegenſeitig abſorbiren, denn in der lyriſchen geht die Welt im Dichter, in der dramatiſchen der Dichter in ſeiner Welt auf. Das Epiſche erſcheint ſchon dadurch als eine elementariſche Form, die zu den beiden andern nicht im Verhältniſſe der Coordination ſteht wie Einzelnes zu Einzelnem, ſondern in dem des Allgemeinen zum Einzelnen, der urſprünglichen Einheit zu den Formen des Gegenſatzes. Nimmt man nun den Geiſt der Behandlung dazu, ſo ſcheint auch nach dieſer Seite der epiſche Dichter durch ſeine objective Ruhe und ideale Univerſalität, ſowie durch ſeine Aufgabe, ſelbſt Alles klar zu zeichnen und dem innern Auge zur Erſcheinung zu bringen, weit mehr der Dichter überhaupt, ja der Künſtler überhaupt zu ſein, als es der lyriſche und dramatiſche iſt. Der Künſtler überhaupt: denn Objectivität iſt Grundbegriff aller Kunſt gegenüber dem blos ſubjectiven Phantaſiegebilde und man kann mit W. v. Humboldt (a. a. O. S. 46 u. 49) es ſo wenden: er gleiche am meiſten dem bildenden Künſtler, die bildende Kunſt ſtelle aber das Weſen der Kunſt an ſich am reinſten dar; man kann ihn, den Schöpfer der „Sculpturbilder der Vorſtellung“ (Hegel a. a. O. S. 322), näher dem Bildhauer vergleichen und nun daran erinnern, wie die Plaſtik mit einem gewiſſen Anſpruch auf den Werth einer abſoluten Kunſt inmitten der bildenden Künſte ruhig thront. Dieß Alles weiſt nun wieder ganz auf Göthe's normale Dichternatur und in jenen Stellen des Göthe-Schiller'ſchen Briefwechſels, worin überhaupt das Drama gegen das Epos zurückgeſetzt wird, ſagt denn dieſer das intereſſante Wort über jenen: „ich glaube, daß blos die ſtrenge gerade Linie, nach welcher der tragiſche Dichter fortſchreiten muß, Ihrer Natur nicht zuſagt, die ſich überall mit freier Gemüthlichkeit äußern will; alsdann glaube ich auch, eine gewiſſe Berechnung auf den Zuſchauer, von der ſich der tragiſche Poet nicht diſpenſiren kann, der Hinblick auf einen Zweck genire Sie, und vielleicht ſind Sie gerade nur deßwegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie ganz zum Dichter in ſeiner generiſchen Bedeutung erſchaffen ſind“ (a. a. O. Th. 3, S. 361). Die

freie Ruhe des epischen Dichters gründet sich, wie wir gesehen, namentlich auf die Vergangenheit seines Objects und wenn die Ferne eine idealisirende Kraft hat, so kommt sie vor Allem ihm zu statten: ein weiterer Ausdruck für den Satz, daß diese Form durch reine Idealität außer und über den andern stehe. Endlich enthält ja das Epos im Keime das Lyrische und Dramatische; die objective und sinnliche Haltung schließt Momente des hervorbrechenden subjectiven Gefühls, sei es das des Dichters oder seiner Personen, nicht aus, und die Handlung nimmt oft genug durch die directe Rede dialogische Form an, so daß die Betheiligten gegenwärtig vor uns aufzutreten scheinen. — Hier lassen wir diesen Satz von dem Vorzuge, richtiger vor der generischen Natur der epischen Poesie stehen. Der Ausdruck des §.: „es scheint zunächst" wird im Fortgang zu den weiteren Formen seine Erledigung finden.

2. Die Arten der epischen Poesie.

§. 872.

In der gesammten Ausbildung der epischen Poesie treten nur zwei Formen
uf, welche in dem Sinne rein und ächt sind, daß jede von ihnen als wirk-
cher Typus eines der Style erscheint, deren großer Gegensatz die Geschichte
ller Kunst beherrscht: das griechische Heldengedicht und der moderne
oman. Alles Andere stellt sich unter den Maaßstab des ersteren und fällt,
otz mancherlei werthvollen Eigenthümlichkeiten, an Werth unter dasselbe; der
oman dagegen ist zwar eine sehr mangelhafte Form, aber bestimmter und
lbständiger Ausdruck eines Styls.

Der Inhalt dieses §., der wohl nur auf den ersten, flüchtigen Blick
parador erscheint, ist durch die folgende Ausführung zu rechtfertigen.

§. 873.

Während das einzige ursprüngliche Gedicht im idealen Style, welches der 1.
Orient hinterlassen hat, das indische, Ansätze von ächt epischer Schönheit in
as Formlose auflöst, steht das griechische Epos so in einziger Vollendung 2.
a, daß es als historische Erscheinung doch ganz mit dem Be-
riffe der Sache zusammenfällt; denn in einer Dichtungsart, welche
hrem Wesen nach ein plastisches und naives Weltbild fordert, wird das Vollkom-
enste da geleistet, wo nicht nur die Phantasie des Volksgeistes an sich plastisch
st, sondern auch das dichtende Bewußtsein sich zur Kunstpoesie erhoben hat,

ohne den Boden der Naivetät zu verlaſſen. Den Stoff entnimmt dieſe Dichtung aus der Heldenſage und dem mit ihm vereinigten Göttermythus und entfaltet in ihm ein vollſtändiges, organiſches Bild des nationalen Lebens in welthiſtoriſchem Zuſammenſtoße. Die rhythmiſche Form entſpricht rein der bewegungsvollen Würde des Inhalts.

1. Wir können uns bei dem indiſchen Epos nur kurz aufhalten und müſſen auf das verweiſen, was in §. 343 ff. über den Charakter des Orients überhaupt, in §. 346, 1. über Indien insbeſondere, dann in §. 426 ff. über die orientaliſche, und §. 431, 1. ſpeziell über die indiſche Phantaſie geſagt iſt. Mahabharata und Ramayana enthalten Anſätze, die ſich ganz homeriſch fühlen, namentlich die eine der großen Epiſoden des letzteren, in ſeinen Hauptbeſtandtheilen urſprünglicheren Epos, Nalas und Damajanti. Allein wie die früher einfache Religion Indiens, ſo ſind dieſe — man weiß nicht, ſoll man ſagen: Keime oder Trümmer eines geſunden heroiſchen, plaſtiſch gezeichneten Bildes ächter männlicher Thatkraft, gediegener Sitte, gehaltener weiblicher Lieblichkeit und rührender Treue überwuchert worden von der zwiſchen Mythologie und bloßer Symbolik wild ſchwankenden, alle Umriſſe auflöſenden Einbildungskraft, von der Doctrin, die unter Anderm eine ganze Theologie in einem Geſpräch vor der Schlacht ausſpinnt (in der Epiſode Bhagavadgita), von abſurder Vergötterung des Thieriſchen (Affe Hanuman in Ramayana). Es iſt eine epiſche Poeſie, welche in Religionsphiloſophie, namentlich Theogonie (Herabkunft der Ganga in Ramayana) zurückſinkt oder übergeht. Das Theogoniſche werden wir aber überhaupt gar nicht zur reinen Poeſie ziehen, ſondern in den Anhang vom Didaktiſchen verweiſen, denn es iſt nicht reine Verſenkung einer allgemeinen Wahrheit in ein Bild des Lebens. Die theologiſche Verſchwemmung des rein Menſchlichen hat denn auch an die Stelle des heroiſchen Handelns das wahnſinnige Büßerweſen geſetzt, das mit ſeinen mehr als tauſendjährigen Peinigungen ſelbſt den Götterhimmel zu ſprengen droht. Daß die gelenkloſe Gaukelei der Phantaſie im Umfang des Epos maaßlos iſt wie in allen Formen und Zahlen des Inhalts, in der Compoſition kein Verhältniß zwiſchen Hauptkörper und Epiſode kennt, unorganiſch die Theile ineinanderſchachtelt, folgt nur von ſelbſt aus ihrem innern Charakter.

2. Der vorh. §. hat das griechiſche Heldengedicht und den Roman noch nebeneinandergeſtellt, doch bereits den letzteren eine mangelhafte Form des Styls genannt, dem er angehört; wir fügen zunächſt ſo viel hinzu: der Roman wird zwar nicht durch den Maaßſtab des urſprünglichen Epos gerichtet, denn er ſtellt ſich nicht unter denſelben, wohl aber durch den Maaßſtab einer Aufgabe, die offenbar von einer andern Dichtungs-Art vollkommener zu löſen iſt, der ihn alſo zu einer zweifelhaften Geſtalt herunterſetzt. Hiedurch

wird nun das homerische Heldengedicht als einzig und absolut hingestellt. Es verhält sich hier wie in der Sculptur: eine historische Erscheinung fällt mit dem Begriffe der Sache zusammen, ist *normal*. Wenn man das Wesen der Sculptur schildern will, schildert man die griechische, und umgekehrt; ebendieß gilt von dem Wesen des Epos an sich und von dem homerischen Epos. Es hat aber nicht nur die Bedeutung eines Beispiels, wenn hier an jene Kunst erinnert wird, vielmehr erhellt, daß dasselbe Volk, das durch die Reinheit der Objectivität seines Kunstgeistes in der bildenden Kunst das normale Höchste im Gebiete der Sculptur leistete, ebendarum auch in der Poesie das schlechthin Musterhafte im Gebiete des Epos hervorbringen mußte; denn es bedarf keines Beweises mehr, daß die epische Darstellung in der Art, wie sie die klare und ruhige Vergegenwärtigung der Dinge, die volle Gegenüberstellung scharf abgesonderter Bilder zur wesentlichen Aufgabe hat, auf's Innigste der Sculptur entspricht. Hieran knüpft sich unmittelbar das Moment des Naiven. Mit diesem Einen Worte bezeichnen wir den Weltzustand, wie er in der epischen Dichtung aufgefaßt wird, die unmittelbare Harmonie, worein hier die Welt der innern Motive mit der Welt der sinnlichen Bedürfnisse, Thätigkeiten, Culturformen zusammengeht. Nun kann aber kein günstigeres Verhältniß eintreten, als wenn der Dichter im edelsten Sinne des Worts naiv ist, wie sein Gegenstand. Es führt dieß auf den Unterschied der naiven und der bewußten Kunst, der seine höchst wichtige Geltung erst im Gebiete der Poesie erlangt und hier als Gegensatz der *Volkspoesie* und *Kunstpoesie* auftritt (vergl. §. 519). Nun ist aber die Volkspoesie in ihrer Innigkeit und Frische und mit ihrem Minimum von technischer Kunstbildung doch zu arm, den großen Stoff der epischen Poesie anders, als in getrennten einzelnen Liedern, zu gestalten. Solche Lieder (Rhapsodien) sind bekanntlich die Elemente, aus denen überall das ursprüngliche, allein ächte Epos erwachsen ist. Sollen sie nun zu einem künstlerischen Ganzen umgebildet werden und doch der epische Charakter nicht verloren gehen, so bedarf es einer Kunstbildung mit Einsicht in die Aufgabe, die doch unerschütterlich naiv bleibt. Keinem andern Volke ist aber das Glück geworden, wie den Griechen, ihr National-Epos zu vollenden in dem Momente, da eben die naive Poesie die Vortheile der Kunst in sich aufnimmt und die Kunstpoesie den ganzen Vortheil der Naivetät genießt. In der getrennten Volkspoesie fragt man nach der Person des Dichters gar nicht, in dieser künstlerisch erhöhten Volkspoesie dagegen ist allerdings die künstlerische Vollendung eines epischen Ganzen offenbar einem, auf ungezählten Stufen von Vorarbeitern aufgestiegenen hochbegabten Einzelnen zuzuschreiben, der aber doch Volksdichter und daher namenlos bleibt. Doch könnten wir uns mit einem andern Ergebniß immerhin auch versöhnen: denn wo die Dichtkunst noch eine instinctive Macht ist, läßt sich

eine Mehrheit von Dichtern, die wie Bienen ein Ganzes bauen, auch ohne tief verschiedene Thätigkeit des Letzten, der die Hand anlegt, nicht allzuschwer vorstellig machen. Diesem hohen Glücke der Kunst gesellt sich nun das andere des Stoffs. Es erhellt nämlich aus unserer allgemeinen Erörterung auch dieß, daß für die epische Auffassung der absolut entsprechendste Stoff das heroische Jugendalter eines Volkes ist, wie wir es in §. 328 in Kurzem charakterisirt und dabei auf Hegel's ausgezeichnete Darstellung verwiesen haben. Dieser Zustand konnte aber bei keinem Volke so poetisch sein wie bei dem der Griechen, dessen Charakter auch in der historischen Zeit die schönen in §. 348 ff. geschilderten Grundzüge bewahrt. Die Heldensage, reich und rein bildend wie keine andere (§. 436), hat einen Moment aus diesem vorgeschichtlichen Zeitalter, einen Rachezug gegen eine asiatische Stadt ergriffen und zu einem Bilde gesteigert, das eben in und mit den Liedern selbst fortwuchs bis zu der Idealität, die es in der letzten Hand gewann. Wir haben vor uns das Jugendleben eines unendlich zukunftreichen Volks, das seine Nationalität im Kriege bekräftigt. Die Tapferkeit ist die Cardinaltugend und so durch den bestimmenden Mittelpunct dafür gesorgt, daß wir es rein episch mit dem „nach außen wirkenden Menschen", „der Naturseite des Charakters" zu thun haben. Die ganze Nation ist, wie im näheren Sinn der Einzelne, nach außen gewendet und zwar in einem welthistorischen Zusammenstoße, worin sie sich ihrer Eigenthümlichkeit, ihres Werths, ihres großen künftigen Berufs bewußt wird und alles Einheimische den Accent der gegensätzlichen Spannung erhält. Dieser Gegensatz ist aber wesentlich der des rein Menschlichen gegen das Barbarenthum. Neben der Wildheit, die des Feindes entrissene Schaam den wilden Hunden und Geiern zur Beute hinwirft, ist die zarte Knospe rührender Humanität erschlossen, der Sinn für die tieferen und feineren Kräfte der Intelligenz aufgegangen. Eine Gruppe plastisch fester Charaktertypen repräsentirt die Grundzüge des Nationalgeistes auf der gegebenen Stufe seiner sittlichen Entwicklung. Das ganze Leben der nationalen Sinne, in naiver Verwunderung über die fremde, breitet sich aus. Das einfachste Thun erscheint als ein ursprüngliches, ehrwürdiges und eine Wäsche am Fluß, besorgt von einer Königstochter, wird zum anmuthigsten, rührendsten Bilde; auch dabei gedenkt man gern Göthe's, wie er schon in Werther's Leiden seinen Beruf zum epischen Dichter gezeigt hat durch die schöne Stelle über das „Wasserholen am Brunnen, das harmloseste Geschäft und das Nöthigste, das ehemals die Töchter der Könige selbst verrichteten." Die Kunst hat sich in diesen Zuständen schon kräftig genug entwickelt, um durch Schmuck jeder Art das Bedürfniß zu veredeln, aber sie begegnet noch einem kindlichen Staunen, Alles ist noch frisch. Keine Lebensform ist in dem reichen Ganzen vergessen, kein wesentliches Gefühl, keine Gewohnheit, kein

Hauptzug der herrlichen umgebenden Natur; die Nation besitzt in diesem Gesammtbilde, dieser „Bibel des Volks“ (Hegel Aesth. Th. 3, S. 332), einen Schatz, der für alle Seiten des Lebens den unerschöpflichen Grundtext enthält. Dieß Alles ist nun durch reine Künstlerhand sonnenhell beleuchtet, steht aufgeschlagen in unendlicher Klarheit vor uns, ist durchaus rein geschaut. Die Weihe der Idealität gewinnt aber der große Stoff schließlich dadurch, daß sich Alles an die Götter knüpft, daß Heldensage und Mythus überall ineinandergehen. Die lenkenden Mächte des Lebens, Natur-Ursachen, Gesetze heiliger Sitte, Forderungen des Vaterlandes, innere Motive des Besinnens und Wollens sind als Götter neben die Menschen gesetzt und handeln mit ihnen durcheinander auf Einem Boden. Diese poetische Tautologie ist das unendliche Erhöhungsmittel für die Grundempfindung, in diesem Lichte wird Alles absolut und es verhält sich auch hier wie in der Sculptur, welche wesentlich eine Götterbildende Kunst ist. Es ist natürlich nicht blos Poesie, sondern wesentlich Glauben; eine nicht geglaubte Welt transcendenter Wesen kann nur in seltenen, einzelnen Momenten durch besondere Kraft der Zurückversetzung der Phantasie belebt werden. Aber das schlicht Geglaubte ist zur reinsten Gestalt der Schönheit erhoben und auch hier Alles hell, sonnenklar, während die indischen Götter im Nebel des wirren Gestaltenwechsels taumeln.

Es sind nun unserer allgemeinen Bestimmung des Wesens der epischen Poesie mehrere neue Momente zugewachsen, die nur vom ursprünglichen Epos, dem volksthümlichen, doch dem plastischen Idealstyle angehörigen Heldengedichte gelten: Entstehung aus naiver Poesie der Form nach, nationaler Krieg, weltgeschichtliche Collision, Verbindung der Heldensage und des Göttermythus dem Inhalte nach. Ob und wieweit alle diese spezielleren Bedingungen als Maaßstab gelten, nach welchem zunächst die Erscheinungen zu beurtheilen sind, die bei allem Unterschiede doch mit dem homerischen Epos sich unter das Prinzip des idealen Styles stellen, dieß muß sich nun zeigen; doch ist vorher eine wichtige Unterscheidung innerhalb dieses Styls aufzustellen. — Was die Form im engsten Sinne des Wortes, das Metrum, betrifft, so müssen andere Zeiten deren andere finden können, aber daß der Herameter durch seine Beweglichkeit in der Haltung, seine Freiheit und sein Spiel in der Majestät als heroisches Maaß nicht übertroffen werden kann, durften wir schon bei der allgemeinen Charakteristik der epischen Poesie aussprechen (§. 869, Anm. 2.).

§. 874.

Wie jedoch alles geschichtliche Leben der Kunst darauf beruht, daß die 1. tyl-Gegensätze ineinander übertreten, so stellt sich auch im classischen Idealstyle

der epiſchen Dichtung neben das erhabene, pathetiſche Heldengedicht ein Epos, das ſeinem Hauptinhalte nach rührendes, das Innerliche mehr betonendes, die
2. Einzelzüge individueller zeichnendes Sittengemälde iſt, und in dieſer Richtung entſteht zuletzt das kleine Bild des Volkslebens mit entferntem Anklang ſentimentaler Vertiefung in die Stille des Engen und der Natur: das Idyll.

1. Ariſtoteles unterſcheidet (Poetik C. 24) ein einfaches und ein verwickeltes, ein pathetiſches und ein ethiſches Epos; einfach und pathetiſch, ſagt er, iſt die Ilias, verwickelt und ethiſch die Odyſſee. Ethiſch heißt hier, was wir ſittenbildlich nennen, mit dem Unterſchiede, daß das eigentliche Sittenbild in der Malerei keine Fabel hat und haben kann, ſondern nur Gebaren, Gewöhnung, Zuſtände in ihrem bleibenden, wiederkehrenden Weſen ſchildert. Das Merkmal der verſchlungenen Compoſition haben wir als untergeordnet nicht in den §. aufgenommen; natürlich aber iſt es allerdings, daß, wo nicht die großen Leidenſchaften den Inhalt bilden, welche auf dem Schauplatze der Heroenthat walten, dafür ein Reiz des Suchens und Findens eintreten wird, der in der Compoſition, doch auch in der Fabel an ſich begründet ſein muß: Anziehungen, Spannungen, die hingehalten, nach manchem Wechſel befriedigt werden und ſowohl nach Stoff, als Behandlung ein wärmeres, concentrirteres ſubjectives Element in das Epos bringen. Hiemit kündigt ſich ein Motiv an, das erſt im romantiſchen und modernen Ideal ſeine volle Ausbildung zu finden beſtimmt iſt: die Liebe. Im antiken Epos iſt es eheliche Liebe mit Heimath und Hausweſen, was den Mittelpunct dieſer Form, der Odyſſee bildet. Ariſtoteles ſagt: die Odyſſee iſt verſchlungen, denn ſie iſt durchaus Erkennung (und ſittenbildlich); d. h. die Spannung auf das Wiederſehen iſt der poetiſche Reiz, ſie wird durch viele, von der Compoſition ineinandergeſchlungene Hemmungen hingehalten bis zum Ende. Da nun das Subject der Erkennung natürlich liebende Menſchen ſind, ſo erhellt, wie in der ἀναγνώρισις des Ariſtoteles der Keim oder das antike Vorbild des Romans als höchſt intereſſante Andeutung oder Ahnung verborgen liegt. Und wirklich: die Odyſſee iſt „der antike Ur-Roman (J. P. Fr. Richter Vorſch. d. Aeſth. §. 66). Es folgt von ſelbſt, daß das Innerliche auch überhaupt mehr in den Vordergrund tritt, wenn Sehnſucht und Wiederſehen den Haupt-Inhalt bildet; Odyſſeus am Ufer der Inſel der Kalypſo in das Meer hinausweinend, die trauernde Penelope in der einſamen Kammer und der ſuchende Sohn ſind Bilder eines innigeren Seelenlebens. Nur daß natürlich das epiſche Grundgeſetz, wonach alles Innerliche in ſinnlicher Ausführlichkeit der Erſcheinung ſich geben muß, unangetaſtet bleibt. Auch die Natur wird jetzt mit ſubjectiverem Intereſſe beſchaut, das Meer, die landſchaftlichen Reize, die Grotten, Quellen, Bäume u. ſ. w. So erſcheint die Odyſſee wirklich als „der

Mond" neben der Ilias „der Sonne". — Im Style dieser Form des Epos erkennen wir ein erstes Auftauchen der charakteristischen, die individuelleren Züge aufnehmenden Richtung innerhalb der direct idealen, wiewohl natürlich noch fest am Bande des plastischen Schwunges gehalten: die Einzelheiten des häuslichen Lebens, der idyllischen Wirthschaft mit Sauhirt und Rinderhirt, bis hinaus auf den armen, treuen Hofhund, des Gebarens und der Gewöhnungen der Menschen nach allen Seiten, treten in schärferes Licht, als sonst die Antike es ansteckt. Kann man im weiteren Sinn alle epische Poesie sittenbildlich nennen (vergl. §. 867, 2.), so ist es also dieser Prototyp des Romans in dem engeren Sinne des Worts, auf den wir eben da schon hingewiesen haben.

2. Das späte Alterthum trägt nun die Leuchte noch weiter weg vom heroischen Schauplatz in das Enge des Menschenlebens, die Zustände der Sitte im nahen und innigen Umgang mit der Natur. Theokrit's Idyllen sind bekanntlich etwas Anderes, als die moderne Gattung dieses Namens: das Interesse für das Anspruchlose und still Glückliche des Landlebens, für die Reize der Natur ist noch durch keine Culturmüdigkeit, keine Kämpfe des subjectiven Bewußtseins geschärft, die Figuren sind auch nicht blos Hirten, Fischer u. s. w., sondern zum Theil Handwerker, Bürgerfrauen u. dergl., das Neue liegt mehr im Anwachsen der charakteristischen Stylrichtung, im Belauschen und Aufnehmen des ungenirt Derben, die Ausführung besteht in kleinen Bildchen ohne Fabel oder nur mit unentwickeltem Keim einer solchen; daher *εἰδύλλιον*: (Sitten-) Bildchen. Dennoch macht sich ein entfernter Anklang von sentimentalem Interesse fühlbar: ohne Ueberdruß an einem zerfallenen öffentlichen Leben hätte sich der Sinn nicht diesen Heimlichkeiten des Kleinlebens, der Zufriedenheit und der milden Parodie göttlicher Selbstgenügsamkeit in der Stille zugewendet und in dem Blicke, womit diese Dichtung auf den Heimlichkeiten und Schönheiten der Natur ausruht, liegt doch ein Ausdruck tieferer Erwärmung, die im streng Classischen nur ganz vereinzelt auftaucht. Zarte Ansätze zu dem Allem finden sich aber allerdings schon in der Odyssee; man denke, was das Letzte betrifft, nur an die Schilderung der Umgebungen der Kalypso-Grotte (V Gesang).

§. 875.

Die römische Poesie erzeugt ein Kunst-Epos, welches sich, obwohl
n ein Geist pompöser Großheit eigen ist, durch künstliche Nachbildung
mmtlicher Merkmale des Homerischen unter den Maaßstab des letzteren, das
ch aus der naiven Poesie entsprungen ist, ebendadurch aber als ein Werk der
flexion, zum Theil auch der zu sehr gesteigerten subjectiven Empfindung,
ßerhalb des Aechten stellt. Das Kunst-Epos ist kein reines Epos.

Es kann hier nicht die Aufgabe ſein, Virgil's Aeneis nach allen ihren Zügen zu ſchildern, ſondern nur, den großen Zuſammenhang in's Auge zu faſſen, worin dieſes Werk der bewußten, correcten, eleganten Kunſt an der Spitze einer ganzen Gattung und Generation ſteht, die mit ihm gerade durch den von ihr ſelbſt thatſächlich anerkannten Maaßſtab jenſeits der richtigen Linie, in das Zweifelhafte verwieſen wird. Denn ein Product der bewußten Kunſt, das in allen weſentlichen Zügen der (zwar auf dem Uebergange zur Kunſtpoeſie begriffenen, doch in ihrem Weſen noch reinen) naiven Volkspoeſie nachgebildet iſt, richtet ſich eben durch ſich ſelbſt und bekennt ſich als unächt. So erwächst der Satz, der uns im Folgenden führen wird: daß das Kunſt-Epos kein reines Epos iſt. Die vollendete Bildung iſt dem Weltzuſtande nach proſaiſch geworden in Staat, Geſellſchaft u. ſ. w.; dieſer Zuſtand macht natürlich die Poeſie an ſich nicht unmöglich, aber er verweiſt ſie an diejenigen Formen, welche nicht ein Bild der unmittelbaren ſchönen Einheit des innern und äußern Lebens im Großen (im Kleinen iſt es etwas Anderes) fordern; denn dieſem Zuſtande muß man nahe ſtehen, wenn man ihn künſtleriſch wiedergeben will. Verſucht es der Künſtler dennoch, ſo iſt er zur Nachahmung genöthigt und das Urſprüngliche nachahmen iſt ein innerer Widerſpruch. Beſonders deutlich zeigt ſich dieß am Einwirken der Götter: ſie ſind nicht mehr lebendig geglaubt, daher iſt es bereits Maſchinerie. Allein dieß iſt nur ein Ausdruck davon, wie der Standpunct im Ganzen verloren iſt: kein Zug, der ein flüſſig einfaches Naturſein des Menſchen darſtellen ſoll, hat hier die Wahrheit, die nur in einer Welt möglich iſt, von deren Naivetät auch ihr inniger Götterglaube Zeugniß gibt. Der Menſch, der das Naturband gelockert hat, lebt tiefer nach innen: das Sentimentale (namentlich in der Liebe der Dido) wird daher ſtärker, weit zu ſtark für das Heldengedicht. Der römiſche Geiſt der That, das mannhaft Gewaltige, Herrſchende, Maſſen-Bewegende, in der Form feierlich Große (vergl. §. 352 ff., 442 ff.) bleibt dieſem Epos ein unbenommener Ruhm, hat auch epiſchen Charakter, aber nicht hinreichenden, das ganze Weltbild epiſch zu beſtimmen. — Wenn nunmehr die Poeſie ſich zu den Hirten begibt, ſo iſt es ſchon Flucht aus einer falſchen, naturloſen Cultur, der Sehnſucht wohl erſcheint ein Bild des naturvollen Lebens, aber ein beſchränkteres, vom großen Schauplatz heimlich abgelegenes; Virgil's Eklogen und Georgica werden die Stammväter der modernen Idylle.

§. 876.

Im Mittelalter treten bei zwei Völkern Heldengedichte auf, die ihrem Kerne nach dem griechiſchen an ächt epiſchem Charakter ſich zur Seite ſtellen, denen aber nicht das Glück einer ununterbrochenen Fortbildung und Abſchließ-

ung durch höhere Kunst innerhalb der Volkspoesie zu Theil wurde, so daß sie als ein Ganzes aus verschiedenartigen Schichten überliefert sind: das persische und das deutsche. Das letztere unterscheidet sich dem Inhalte nach von dem griechischen namentlich durch einen intensiv tragischen Geist des Schicksals, mit dem der Heldencharakter zu einer finstern Größe zusammenwächst, steht ihm aber in seinen Grundbestandtheilen, sowie durch Scheidung in die zwei Formen (§. 874), ebenbürtiger gegenüber, als das Epos irgend eines andern Volkes.

In dem Zusammenhange, wie wir hier die logische Eintheilung und die geschichtliche Entwicklung ineinanderarbeiten, stellen sich die beiden Heldengedichte, von denen die Rede ist, an den Schluß der Lehre vom Epos im ursprünglichen Sinne des Wortes und an den Anfang der Poesie des Mittelalters, richtiger: zwischen heidnisches Alterthum und muhamedanisches, christliches Mittelalter so hinein, daß jenes den Kern, dieses (in Persien im zehnten, in Deutschland zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts) den formellen Abschluß gibt. Der große Unterschied ist nun freilich der, daß im Oriente Firdussi den ächt epischen Bestandtheil seines Schahname, die uralte Heldensage vom Kampfe zwischen Iran und Turan mit der herrlichen Heldengestalt Rusthems, ganz im Sinne eines Kunstepos voll Glanz und Reichthum der Phantasie, aber auch mit der grübelnden Künstlichkeit der reifen muhamedanischen Bildung abschließt oder vielmehr zu dem kleineren Theile eines Ganzen von massenhaftem, den weitschichtigen Geschichtsstoff in sich fassenden Umfang herabsetzt, während dagegen die deutsche Heldensage im Volksliede fortlebt und ihren Abschluß Händen oder einer Hand verdankt, die sich nur ein kleines Maaß von Kunstbildung angeeignet. Der Prozeß der Entstehung des deutschen Epos wäre soweit immerhin demjenigen, wodurch die Homerischen Epen entstanden sind, ähnlich genug. Auch der Stoff ist bei allem Unterschiede von tief verwandter, wahrhaft epischer Natur. So schlechthin kann Homer nicht Maaßstab sein, daß nicht eine Charakterwelt, die mit ungleich gröberer Form tiefer und härter in sich gedrängt ist, noch als ganz episch gelten könnte; eine Heldenstatue aus dunklem Granit ist nicht so erfreulich, wie eine aus Marmor, kann aber immer noch monumental genug sein; die geringere Flüssigkeit, der Stempel einer kargeren, winterlicheren Natur, die derbe, pralle Haltung erscheint doch so ganz und ächt naiv, sächlich, fern von jener Subjectivität, die das Band der Unmittelbarkeit zerschneidet, der Geist so gediegen instinctiv, in Massen handelnd, Massen bewegend, mit Roß und Schwert im gesund realen Verkehr, kindlich all der Dinge, die schön und gewaltig sind, sich erfreuend, in alter Väterſitte einfach wurzelnd, daß man sich durchaus in der rechten epischen Luft befindet. Die Leidenschaft, hier die Rache, geht ihren breiten und langen Weg ächt heidnisch reflexionslos wie eine

Naturgewalt, ein Strom ohne Wehre, und das Gewiſſen kommt als objective Macht in perſönlicher Form, als die That eines Größeren und Stärkeren über ſie. Die Helden ſind ächte Typen nationaler Grundzüge, die Heldinnen nicht minder. Daß faſt keine tranſcendenten Mächte einwirken, daß Odin und der Fluch, den Andwari auf das Gold gelegt, in der deutſchen Sage ausgewaſchen iſt und einzig noch Alberich und die Meerweiber als mythiſches Motiv bleiben, iſt ſchon ein ſchwierigerer Punct. Allein wir können uns auch gefallen laſſen, daß der Mythus nicht ausdrücklich im Epos hervortritt, nur noch durchſchimmert; es mag genügen, daß das Element des Ganzen noch daſſelbe ſei, das urſprünglich auch den Götterglauben nothwendig in ſich befaßt, daß nur an deſſen Stelle die Motive noch nicht in der Weiſe ſubjectiver Reflectirtheit in das Innere geworfen ſeien, daß mit Einem Worte nur die Form des Bewußtſeins überhaupt noch objectiv, „grundheidniſch" ſei. Gewonnen aber wird im deutſchen Epos durch ſolche Haltung jene eiſerne Großheit des Charakters, der ganz mit dem Schickſale zuſammenwächst, ächt erhaben es zu ſich herüberzieht und ſo mit ihm identiſch wird, indem er ſeine That ganz auf ſich nimmt, für alle Folgen einſteht und dem ſicheren Untergang ohne Wanken entgegengeht. Es iſt dieß noch nicht zu dramatiſch, deßwegen nicht, weil aller bewußte Conflict von Prinzipien noch ausgeſchloſſen und weil der Schickſalsgang durch die epiſch nöthigen, vielen und breiten Retardationen gehemmt iſt. Die bange und ſchwüle Atmoſphäre, der Drang zum tragiſchen Ende, dieſer düſtere Balladengeiſt bleibt aus denſelben Gründen noch in den Grenzen des Epiſchen und erſetzt gewiſſermaaßen das Einwirken feindſeliger Götter. Glücklichen Schluß haben wir in §. 868 nicht als nothwendig erkannt. Man kann ſagen, es äußere ſich im drängenden, geſpannten tragiſchen Geiſte des Nibelungenlieds ein dramatiſcher Beruf des germaniſchen Dichtergeiſtes, aber er zerſtört in dieſer Erſcheinung noch nicht das Weſen des Epos. — Das Unternehmen, wovon es ſich handelt, iſt zwar kein nationales, doch fühlt ſich im Heldenkampfe gegen die Hunnen noch die weltgeſchichtliche Colliſion des deutſchen Volkes, ſein großer Beruf, den es in den Rieſenſchlachten der Völkerwanderung bewährt hat, vernehmlich durch. Sitte und Culturform iſt nach manchen Seiten ächt epiſch, ausgiebig, reichlich und doch gediegen, namentlich wenn man die Gudrun zu den Nibelungen hinzunimmt, die ſo ſchön der Odyſſee, wie dieſe der Ilias, entſpricht. — Nun aber drängen ſich auf der andern Seite die großen Uebelſtände auf, die ſich alle darin zuſammenfaſſen, daß das deutſche Volk nicht das Glück gehabt hat, in ununterbrochen ſtetigem Gange ſeine Heldenſage bis zum Abſchluſſe fortzubilden: das Vergeſſen urſprünglicher Motive der Handlung, die doch noch durchſchimmern und in ihrer richtigen Geſtalt zum Verſtändniſſe nöthig ſind (ſo namentlich

Sigfried's frühere Verlobung mit Brunhilden), das Eintragen geſchichtlicher Perſonen und Verhältniſſe, die weſentlich umgebildet ſind und doch nicht genug, um uns den Anreiz kritiſcher Vergleichung der Geſchichte zu erſparen, der uns peinlich den poetiſchen Genuß ſtört, endlich und namentlich die Einflechtung heterogener, chriſtlich ritterlicher Culturformen, die den breitſchultrigen Recken wie ein enger, zierlicher Rock viel zu knapp ſitzen. Dieß von der Seite des Inhalts. Vergl. hiezu §. 355, a. zu dem ganzen Bilde §. 459. Was die Form betrifft, ſo erkennen wir eine Volkspoeſie, die nicht auf dem Puncte des Uebergangs zu einer ſo ſchönen Kunſtpoeſie ſteht, wie die Homeriſche. Sie hat eine alte Schönheit (Hildebrandslied) verloren und eine neue, künſtleriſch freiere nicht gewonnen. Man ſieht, der Dichter trägt eine Anſchauung in ſich, aber er kann ſie nicht herausgeben, nicht entfalten. In ſeiner Hand wird der zierliche Rock ſelbſt wieder zur rohen Sackleinwand; es treten Stellen gediegener Einheit gefühlten Inhalts mit körnigem Wort und Bild hervor, einigemale wird er ſelbſt beredt, aber weit häufiger iſt er Wort-, Reim- und Bilder-arm bis zur äußerſten Dürftigkeit, breit und langweilig bis zur Maaßloſigkeit. Er iſt naiv im engen, beſchränkten Sinne des Worts. Die Nibelungenſtrophe war es nicht, die einer entbundneren Kunſt die Feſſel angelegt hätte; ſie hat heroiſche Bewegung, läßt durch das Freigeben der Senkungen dem Wechſel des Gefühlsganges Raum und gibt im Reim einer geſteigerten ſubjectiven Empfindung ihren Klang, der noch keineswegs zu lyriſch iſt. Dem deutſchen Geiſt hätte müſſen ein Styl möglich ſein, der von der Baſis des Idealen, Monumentalen, die den großen Intentionen durchaus nicht abzuſprechen iſt, hinübergeſtreift hätte in das Gebiet der charakteriſtiſchen, der individualiſirenden Behandlung, wie ſie jenen mehr nach innen gedrängten Naturen mit ihrer härteren Eigenheit entſpräche; ein ſolcher ſpringt auch in einzelnen ſcharfen, gelegentlich derb humoriſtiſchen Zügen an, aber er bleibt unentwickelt; die Dichtung der Nation gieng vorerſt andere Wege.

Wir erwähnen hier noch die Romanzen vom Cid. Sie liegen bereits außerhalb der Linie des heroiſchen Epos, der Recke iſt Ritter geworden, der Kampf geht gegen die Feinde des Chriſtenthums, die Sarazenen. Dabei bewahren ſie wahrhaft große und rührende Züge uralter Tüchtigkeit, Einfachheit, ſchlichter Häuslichkeit, welche allerdings dem ächt epiſchen Element angehören; wir haben ſie aber im §. nicht genannt, weil ſie nur einen loſen Kranz aus ungleichzeitigen Blumen bilden, zu keinem geſchloſſenen Ganzen zuſammengewachſen ſind.

§. 877.

1. Dem ritterlich-höfischen Epos der ausgebildeten Romantik fehlen im Inhalt wesentliche Züge, die das Gesetz der Dicht-Art fordert, wogegen andere eintreten, die ein Vorwalten des Subjectiven, Lyrischen offenbaren, namentlich im Pathos der Liebe, dessen Einführung als Hauptmotiv in ein episches Ganzes auf den Roman hinzeigt; die Form ist nicht mehr naiv im
2. hohen Sinne des Worts und doch nicht wahrhaft kunstmäßig. Neben dem größern Epos, worin der weltliche und religiöse Sagenkreis vereinigt ist, tritt die gesonderte Behandlung des religiösen als biographischer Mythus, als mysti-
3. sche Erzählung in der Legende auf. Dem Mittelalter vorzüglich eignet das phantastische Spiel des Mährchens, das in der Weise der traumhaften Einbildungskraft dichtend dem Menschen das Gefühl der Lösung seiner Naturschranken bereitet.

1. Wir dürfen über den Inhalt der ritterlich höfischen Epopöe auf die umfassende Darstellung der wirklichen (§. 355 ff.) und der idealen Welt des Mittelalters (§. 447 ff.) verweisen. Es sind im letzteren Abschnitt auch bereits die Sagenkreise unterschieden und es ist ausgesprochen, daß diese bunt gebrochene Welt unendlich abliegt von der Gediegenheit der objectiven Lebensform, welche der Geist des wahren Epos erfordert (§. 462 Anm.). Gewisse Züge des Epischen sind allerdings erhalten: der Weltzustand ist noch nicht prosaisch geordnet, der Ritter, wohl zu unterscheiden vom Helden oder Recken, hat doch den letzteren noch nicht ganz abgelegt, die Sitte ist in allem Glanze, selbst in der Manirirtheit der Ausländerei, noch naiv, die Culturformen ergiebig, reich und gediegen genug für das Bedürfniß epischer Entfaltung. Der Charakter des national Geschlossenen dagegen, der ein Grundmerkmal des ächt Epischen bildet, ist nach zwei Extremen auseinandergegangen: das höchste Ziel ist, obwohl in mystischer Fassung, ein universelles, weltbürgerliches, die Idee der christlichen Religion, das nähere Interesse aber ist individuell, es gilt der Person des Ritters in seinen Abentheuern, seinen Kämpfen mit wirklichen und imaginativen Feinden. Tritt nun so der Einzelne, Isolirte in den Vordergrund, so ist es zugleich der Innerliche mit seinem subjectiven Leben, dem sich das Interesse zuwendet. Eine unendliche, mystische Gefühlswelt schließt sich auf, ihr Mittelpunct ist, unbeschadet des mystischen Zieles, die Liebe. Dieß ist nun offenbar ein Eintritt lyrischer Motive in das Epos; damit ist nicht (vergl. §. 574 Anm. 1.) gesagt, daß solcher Inhalt dem Epischen überhaupt widerspreche, wohl aber, daß er bei spezifischer Ausbildung auflösend und zersprengend wirke in derjenigen Form, die nach der andern Seite in ihren Grundlagen, in der Naivetät der dargestellten Culturformen sich noch unter

Maaßſtab des urſprünglichen, gediegenen, idealen Epos ſtellt; denn dieſes fordert eine Welt, die in ſolcher Weiſe noch nicht innerlich, nicht ſentimental iſt, kennt kein vorwiegend pſychologiſches Intereſſe. Soll ein ſolches leitend werden in der epiſchen Poeſie, ſo iſt eine andere Welt vorausgeſetzt, die Welt der Bildung, der Erfahrung, die moderne Welt; die Liebe wird nun zum Bande, woran die Metamorphoſen der perſönlichen Charakter-Entwicklung ſich verlaufen. Dazu nimmt das ritterlich-höfiſche Epos wohl einen Anlauf, aber ohne Conſequenz, denn ihm fehlen ja die modernen Bildungsbedingungen, es iſt phantaſtiſch. So ſchwebt es unſicher zwiſchen ächtem Epos und Roman, iſt nicht ganz mehr jenes und noch nicht ganz dieſer. Aehnlich amphiboliſch verhält es ſich mit der Form. Die adelichen Dichter verachten die einheimiſche Heldenſage und den Volksgeſang, wiſſen ſich viel mit ihrer Kenntniß der ausländiſchen Stoffe und Muſter, mit ihrer Kunſt und ſetzen ihren Namen mit voller Bewußtheit an die Spitze ihrer Werke. Daher nennt man dieſe Gedichte Kunſt-Epen im Vergleiche mit jenen Heldengedichten der rein nationalen Volksdichtung. Allein nur ganz relativ im Gegenſatze gegen jene unzweifelhafte Volkspoeſie können ſie ſo genannt werden, von reifer Kunſtpoeſie iſt nicht die Rede, dieſer Gegenſatz ſelbſt iſt eigentlich mehr im Bewußtſein, als im Können und Ausführen; Tugenden und Mängel der Volkspoeſie hängen dieſer ritterlichen Dichtung noch an, während ſie doch auf den Boden, dem ſie entwachſen zu ſein meint, vornehm herabſieht. Der Dichter glaubt naiv an ſeinen Stoff und wundert ſich kindlich über die weite Welt mit all' ihren ſchönen Dingen, aber während von der andern Seite allerdings der Künſtler in ihm ſich nach Kräften regt und namentlich die deutſchen Meiſter, der tiefſinnige Wolfram von Eſchenbach und der heitere, freie, leichtfertige, ſeelenkundige Gottfried von Straßburg die ſchweren Maſſen der nordfranzöſiſchen Gedichte zu durchſichtigerer Einheit verarbeiten, wird doch das Stoffartige keineswegs durchgreifend überwunden, ſondern lagern ſich zwiſchen das grüne Land breite Wüſten, bald öde, bald durch Ueberfruchtung mit blinden Abentheuern und wirrem Schlachtengedräng ein Zerrbild ächter epiſcher Fülle, in beiden Fällen ermüdend, und nach der rhythmiſchen Seite findet das platt eintönige Fortlaufen in den monotonen Reimpaaren ſeinen Ausdruck. Es iſt nicht zu läugnen, daß die Langweiligkeit ein Grundzug dieſer Producte iſt, daß man an dieſem fortplätſchernden Brunnenrohr ſich ſchwer des Einnickens erwehrt. So ſind dieſe Dichter neben den Anſätzen zu bewußter Kunſt und Reſten ächter Naivetät noch naiv auch im übeln, dürftigen, kindiſchen Sinne des Worts, formlos, barbariſch. Der Form-Mangel hängt immer wieder mit dem des Inhalts zuſammen und hier iſt weſentlich noch zu ſagen, daß der Aufgang des Subjectiven zu träumeriſche Geſtalt hat, um an die Stelle der ſubſtantiellen Einfalt eine lichte, ſittliche Ordnung zu

ſetzen. Die ethiſche Welt iſt anbrüchig, im Nebel des Phantaſtiſchen, im Chaos der Abentheuer verwirren ſich die ewigen, rein menſchlichen Grundgefühle, namentlich iſt der Begriff der Treue ſchwankend geworden. Gervinus hat das Verdienſt, unſer Urtheil hierin zur Klarheit geführt, das Geſunde des nationalen Heldengedichts von dem Ungeſunden des ritterlichen Epos feſt geſchieden zu haben.

2. Die Legende ſetzt eigentlich das religiöſe Epos voraus, indem ſie meiſt die Lebenswendung einer Perſon erzählt, die mit der Welt bricht und in den neuen Olymp der Heiligkeit aufſteigt. Sie iſt ein Fragment dieſes Kreiſes, ein Griff der tranſcendenten Welt in die profane, der einen Menſchen aus dieſer in ſie herüberzieht, ein Gegenbild des ritterlichen Lebensgangs, aber ein kürzeres, weil hier die weltliche Fülle abgewieſen iſt, und kein reines, weil auch des Ritters höchſtes Ziel ein jenſeitiges, ein Tempeldienſt des heil. Graals u. ſ. w. iſt. Sie kann ſich auch auf momentanere Wunder beſchränken, iſt aber immer zu bezeichnen als Darſtellung eines einzelnen Actes aus der großen Geſchichte der Auflöſung der Welt in das Jenſeits. Der §. nennt ſie auch myſtiſche Erzählung; wir könnten ſagen: kirchliche Novelle, wenn wir die letztere Bezeichnung ſchon eingeführt hätten. Wirklich hat aber das reine Mittelalter wohl gewußt, warum es das große Ganze der religiöſen Sage nicht zu einem beſondern Epos verarbeitete, den Weg des Heliand und der Evangelienharmonie von Otfried nicht verfolgte, genügenden epiſchen Inhalt vielmehr nur in der Verbindung der myſtiſchen Sage mit der weltlichen ſuchte. Wir werden dieß im Folgenden begründen. So konnte wirklich nur das Fragment eines vorausgeſetzten, rein religiöſen Dichtungskreiſes aufkommen. Es iſt aber die Legende keine Form von bleibendem poetiſchem Werthe; ihr aſcetiſcher Geiſt macht ſie zu einer Spezialität des Mittelalters. Die religiöſe Weltanſchauung enthält allerdings in der Ironie, welche die weltliche Betrachtung der Dinge umkehrt, eine Möglichkeit humoriſtiſcher Behandlung, die auch den modernen Dichter auf dieß Gebiet führen mag, wo denn Erfreuliches zu Tage kommt, wenn ſtatt des kirchlich obligaten Motivs ein geſund ethiſches in Wirkung geſetzt wird, wie in Göthe's trefflicher Legende von Petrus und dem Hufeiſen.

3. Das Mährchen führen wir, wiewohl es der claſſiſchen Welt an dieſer Form auch nicht fehlte, hier auf, weil es inniger zur Romantik gehört, die ja mitten im Epos ſchon halb Mährchen war, da hier neben dem eigentlichen Mythus des Mittelalters, den göttlichen Perſonen, ihren Wundern, ihrer myſtiſchen Gegenwart an beſonderem Orte (h. Graal) die Feen, Elfen, Zwerge u. ſ. w. ihre bekannte ſtarke Rolle ſpielen und ſo das Mythiſche als Phantaſtiſches auftritt. Wenn wir das Orientaliſche ausführlicher zu behandeln den Raum gehabt hätten, ſo hätte es ebenſogut ſchon dort

aufgeführt werden können, denn der traumhaften Thätigkeit dieser Phantasie mußte es allerdings ganz besonders zusagen (Indien, Persien, Arabien; Tausend und Eine Nacht); auch hat das Mittelalter, das ja vielfach unter orientalem Einflusse sein Ideal ausbildete, keinen kleinen Theil seines Mährchenstoffs durch verschlungene Vermittlungen aus dieser Quelle geschöpft. Das Wesen dieser phantastischen kleinen Nebenform des Epos besteht darin, daß die unreife Vorgängerinn der Phantasie, die Einbildungskraft (vergl. §. 388 ff.) in Bewegung und Geltung gesetzt wird, um ein Weltbild zu schaffen, in welchem das Naturgesetz zu Gunsten des Begriffs des Gutes sich lüftet. Das Gut im Unterschiede vom Guten ist Grund-Inhalt des Mährchens. Die Natur wird flüssig und kommt dem Wunsch entgegen, der Mensch bewegt sich frei von „den Bedingungen, zwischen welche er eingeklemmt ist" (Göthe). Wir haben in der Anm. 1. zu §. 389 diese Bedeutung der Einbildungskraft, die nun von der dichtenden Phantasie approbirt und aufgenommen wird, bereits hervorgehoben. Allerdings zieht sich nun in den Begriff des Gutes auch der des Guten herein. Das Wunder, das hier das Natürliche geworden ist, bestraft den Bösen, belohnt den Guten, die leidende Unschuld; auch ahnt das Mährchen, daß die Vorstellung, es möchte in unserer Macht stehen, die Naturgesetze zu brechen, um unmittelbar unsere Einfälle und Wünsche zu verwirklichen, eigentlich der Willkür angehört, die zum Bösen führt, daher feindliche Zauberer und Zauberkräfte eine finstere Rolle in ihm spielen, allein ohne Consequenz, denn diese böse Magie wird selbst durch Magie besiegt und bestraft. Das Wunder kommt nun wohl gerne dem verfolgten Guten zu Hülfe, doch nicht sowohl der thätigen, männlichen Tugend, als vielmehr der kindlichen Unschuld, Gutmüthigkeit, dem holden Leichtsinn und der lustigen Schalkheit, besonders gern aber der rührenden, schönen, poetischen Dummheit, in welcher ein Göttliches, eine große Anlage dunkel schlummert; es handelt sich also immer mehr von Glück, als von Verdienst, es soll dem Menschen einmal wohl sein, er soll wie im glücklichen Traume vergessen, daß das Leben ein schweißvoller Kampf mit unerbittlichen Gesetzen ist. Der ahnungsvolle, geisterhafte Hauch vereinigt sich daher gerne mit dem Humor. Die wunderthätigen Mächte sind vielfach als Trümmer des Mythus, depotenzirte Götter zu erkennen, doch darf dieß nicht als allgemein und durchgängig behauptet werden, wie z. B. von Wackernagel (Schweiz. Mus. f. histor. Wiss. B. 1, S. 352 ff.). — Das Mährchen ist keine Spezialität wie die Legende, sondern allgemein menschlich, daher jedem Zeitalter angehörig. Es gedeiht aber nicht in der Kunstpoesie, seine wahre Heimath ist die Phantasie des Volkes, es ist wesentlich naiv und gehört so als spielende Arabeske streng an den Stamm des ächten Epos. In der modernen Dichtung, die am entschiedensten Kunstpoesie ist, kann es daher nur vereinzelt den

Momenten glücklicher Zurückversetzung in das Helldunkel der Volksphantasie gelingen.

§. 878.

1. In Nachahmung der römischen Kunstpoesie bringt die romanische Literatur ein religiöses Epos hervor, das allerdings ein Totalbild eines ganzen Zeitalters darstellt, auch Bestandtheile von gediegener epischer Objectivität hat, als Ganzes aber, auch abgesehen von der scholastischen Anordnung und Speculation, der Herrschaft der Allegorie, den Beweis liefert, daß diese Form den Gesetzen
2. der Dichtart nicht angemessen ist. Die Gedichte weltlich romantischen Inhalts, welche der reifen Kunstbildung ebenda entspringen und jenen mit geistreicher Ironie zum Mährchen verflüchtigen oder mit ernstem Sinn an eine weltgeschichtliche That phantastisch religiöser Begeisterung knüpfen, sind ebenso wenig ächte Gebilde des epischen Geistes.

1. Wir haben in §. 875 das Virgilische Epos aufgeführt, um den Satz festzustellen, daß im Gebiete des ächten, ursprünglichen Epos die Nachahmung durch Kunstpoesie ein Widerspruch ist, der nur zweifelhafte Producte hervorbringen kann. Dieser Satz findet nun seine Anwendung auf die ganze Gruppe von Erscheinungen, die aus Virgil's Einfluß entstanden sind, und zwar in doppelter Stärke, da diese den Nachahmer nachahmen. Dieß lag freilich den stamm- und bildungsverwandten Italienern näher, als einem andern Volke. Was nun Dante betrifft, so schafft sein gewaltiger Geist allerdings, wie es scheint, in der Gattung eine neue Form, die religiöse. Wir behaupten aber, daß diese Form im Widerspruche mit dem Wesen der Dicht-Art liegt. Eine wesentliche Gestalt der Poesie, deren innerster Geist gediegene Objectivität ist, verlangt, daß die reale Welt mit einfach menschlichen Motiven der eigentliche Hauptkörper der Dichtung sei, neben welchem das Mythische als eine naive Doppeltsetzung, ideale Spiegelung dieser Motive sich unbefangen in das Bild einer also ungebrochenen Welt einflechte; das Reale nimmt den festen Grund und Boden ein, das Mythische lagert leicht darüber und steigt beliebig darauf herab. Bei Dante dagegen herrscht ein Aufsteigen vom Realen zum Mythischen: die ganze Welt wird unter dem Standpunct einer Hinaufläuterung zur durchsichtigen, körperlos körperlichen, mystischen Einheit mit dem Göttlichen als des höchsten Zieles angeschaut, alles Sinnliche ist nur symbolischer Spiegel des Jenseits und dadurch die Kraft des Daseins negativ behandelt; das Jenseits ist die Wahrheit. Dieß ist nun ein für allemal unepisch, eine Spezialität des Mittelalters, während Homer auch dem Christen ewig wahr bleibt. Dante's Genius war groß genug, um eine Totalität zu schaffen, wie wir sie für das Epos verlangen, er umfaßt sein Weltalter, ja die ganze Welt und Geschichte, aber vom

Standpuncte ſeines Weltalters, und dieſer Standpunct iſt kein geſunder, allgemein wahrer. Der urkräftige Geiſt konnte von ſolcher blos ſpezifiſchen Anſchauung nicht unterdrückt werden und dieſe Urkraft, wo ſie durchbricht, erſcheint allerdings als eine ächt epiſche. Dieß iſt in den real-geſchichtlichen Beſtandtheilen, in dem Bilde der wirklichen Welt, wie ſie als die gerichtete in das Jenſeits verſetzt iſt. Die Kämpfe der Parteien Italiens, die Thaten und Leiden der Männer ſtehen hier in Charakterfiguren ächt hiſtoriſchen, markigen Styls vor uns, wirklich ſtylvoll im beſten Sinne des Worts. Und der Zuſtand des Gerichtetſeins bringt allerdings, wie es Hegel treffend auffaßt (Aeſth. Th. 3, S. 409), noch einen beſondern plaſtiſchen Zug hinzu, ein Feſtgehalten- und Hingebanntſein durch das Geſetz der Ewigkeit, einen ehernen Charakter des Monumentalen. Dieß iſt der wahre, bleibende Inhalt, der Kern des Ganzen, nach Dante's Meinung nicht das Eigentliche, denn er ſtrebt dem myſtiſchen Ziele zu, aber eben da iſt er ganz epiſcher Dichter, wo er ſich deſſen nicht bewußt iſt. Es verhält ſich wie mit den hiſtoriſchen Charakterfiguren in der florentiniſchen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, die um irgend ein Mirakel gruppirt ſind, das den bezweckten Inhalt bildet, und doch mehr Werth haben, als dieſer, doch den Keim der geſchichtlichen Malerei darſtellen, die ihr Bett noch nicht finden kann (vergl. §. 722). Im Uebrigen ſteht die Dichtung trotz dem claſſiſchen Muſter auch in der Compoſition noch ganz unter dem ſcholaſtiſchen Formgefühle des Mittelalters: ſie iſt mit dem Cirkel gothiſch architektoniſch, bis in das Kleinſte hinein arithmetiſch, ſtatt poetiſch componirt und die herrſchende Dreigliederung ſchließlich auch myſtiſch ſymboliſch gemeint, ſie lagert in breiten ſcholaſtiſchen, mönchiſch ariſtoteliſchen Unterſuchungen, Unterſcheidungen ermüdende Maſſen doctrinellen Inhalts an, und da ihr die chriſtliche Mythologie nicht genügen kann, hilft ſie ſich mit der Allegorie, für welche ſie zum Theil auch den Apparat des claſſiſchen Mythus ausbeutet. Ueber dieſe vergl. §. 444; Dante's Allegorien bekommen ein gewiſſes Leben durch einen traumhaft myſtiſchen Hauch, der ſie umweht, aber ſie leiden nichtsdeſtoweniger an allen Schattenſeiten dieſer Zwittergeburt, die ebenſo dem barbariſchen, unreifen, als dem überreifen, verſchnörkelten Geſchmack angehört und dem Epos fremder iſt, als jeder andern Kunſtform, weil in ihm recht beſonders Alles einfach das ſein ſoll, was es iſt. Die vielen Commentare ſind eben ein Beweis der tiefen Unzulänglichkeit, denn die Poeſie ſoll ſich ſelbſt erklären.

2. Wir können über Arioſto und Taſſo kürzer weggehen. Hier iſt völlig freie, entbundene Kunſtpoeſie, wie ſie den Schluß des Mittelalters, den Anfang der modernen Zeit bezeichnet, und zwar nachahmende, vornehme, gelehrte Kunſtpoeſie angewandt auf Stoffe der romantiſchen Sage und Geſchichte, die einem phantaſtiſchen, unkritiſchen, naiven Be-

wußtſein angehören und volksthümlicher Natur ſind. Dante iſt ungleich gebundener in ſeinem Bewußtſein, wäre es nur an eine reale Weltanſchauung, ſo ſtünde Alles gut, und daß ächte Freiheit, epiſche Gleichheit des Gemüths mit dieſer Bindung vereinbar ſei, haben wir geſehen. Arioſt aber bewegt ſich ſchwebend in einer Freiheit des Spieles, in welcher die wahrhaft epiſche Einheit von Ernſt und milder Ironie völlig aufgelöst iſt. Mit dieſer Stimmung ergreift er den mährchenhaften Theil der Carls-Sage ohne jede Pietät für den Stoff und läßt ihn zu einem melodiſchen Bilder-Labyrinth aufquellen, das denſelben Genuß gewährt, wie das ſinnlich heitere Wiegen und Schaukeln italieniſcher Muſik. Die feſte Zeichnung, welche das Epos fordert, zerfließt in nie ruhendem Rinnen der Geſtalten, die fruchtbarſte Erfindung und die lebendigſte ſinnliche Vergegenwärtigung, ächt epiſche Kräfte, wirken nicht epiſch, weil kein Bild verweilt, und das Geſetz der retardirenden Unterbrechungen wird ironiſch zu ſolcher Neckerei der immer ſich verlierenden, immer wieder hervortauchenden Linie geſteigert, daß man ſich lächelnd trotz allem ſüdlichen Sinnenreize des Stoffs und Gewichte der vereinzelten ernſten Stellen im reinen Zuſtande ſtoffloſer Bewegungsluſt befindet: ein künſtleriſch entfaltetes, ausgedehntes Mährchen, wozu auch Ovid ein gutes Theil des Vorbilds gegeben, gewiß kein Epos. Daß das Erotiſche Haupt-Inhalt iſt, liegt in der Natur eines ſolchen Spiels. — Der ernſte Taſſo knüpft die romantiſchen Sagen an die große, welthiſtoriſche That der Kreuzzüge. Er folgt in dieſem Theile der Geſchichte; das ächte Epos aber ruht auf Sage, die den geſchichtlichen Stoff typiſch umgebildet, idealiſirt hat. Die Begeiſterung für den Inhalt iſt da, aber, da derſelbe ſich in Wahrheit ausgelebt hat, doch fühlbar angeſpannt und nach der andern Seite im Pathos für die glatte Formſchönheit verhauchend, ſo daß man mitten in ihrer Anerkennung von Kälte angeweht wird. Arioſt's behagliche Leichtigkeit iſt naturvoller, als dieſe claſſiſche Anſpannung. Er iſt immer bequem, ganz Italiener und in dieſem Sinne ganz naiv. Man fühlt nicht eine Abſicht, den Virgil zu erreichen, und ſein Gedicht kann weit eher als eine wahre Spezies angeſehen werden, wenn man ſie nur nicht als Epos, ſondern, wie wir ſie genannt, als epiſch entwickeltes Mährchen faßt. Taſſo iſt Nachahmer bis zur Copie einzelner Stellen Virgil's und anderer Claſſiker. Ueberhaupt jedoch entweicht bei dieſen Italienern durchgängig ein gutes Theil der innern Wärme in die rhythmiſche Form. Die Stanze iſt zu ſehr für ſich künſtlich ſchön, um nicht die Hälfte des Intereſſes zu Gunſten der formellen Seite zu abſorbiren, und ſpeziell für das Epos im Reimſyſtem ihrer Strophe zu lyriſch muſikaliſch. Die Terzine Dante's iſt epiſcher durch die Bindung, welche je die Mitte der vorhergehenden Strophe für die zwei äußern Zeilen der folgenden verwendet, aber offenbar auch zu künſtlich, zu ſchwer und dadurch eine weitere Urſache

des Dunkels. — Nur flüchtig erwähnen wir Camoens; der hiſtoriſche Inhalt der Luiſiaden hat energiſches Leben, Schwung des Nationalſtolzes, aber an die Stelle der organiſch idealiſirenden Sage und des ächten Mythus tritt die Ausbeutung des Olymps und ſeine Verbindung mit dem chriſtlichen, eine Caricatur des ächten epiſchen Weltbildes.

§. 879.

Die moderne Zeit hat an die Stelle des Epos, nachdem allerdings die Umwälzung der Poeſie mit neuen Verſuchen deſſelben, und zwar der religiöſen Gattung, eröffnet worden war, den Roman geſetzt. Dieſe Form beruht auf dem Geiſte der Erfahrung (vergl. §. 365 ff. 466 ff.) und ihr Schauplatz iſt die proſaiſche Weltordnung, in welcher ſie aber die Stellen aufſucht, die der idealen Bewegung noch freieren Spielraum geben. Der Dichter iſt ſelbſtbewußter Erfinder und fingirt frei den Hauptinhalt, was jedoch die epiſche Naivetät nicht in jedem Sinn ausſchließt.

1. Es kann nicht unſre Aufgabe ſein, ausführlich zu zeigen, wie durch die Epopöen Milton's und Klopſtock's nur unſere Behauptung beſtätigt wird, daß das eigentliche Epos der modernen Kunſtpoeſie zuwiderläuft und daß einem religiöſen überhaupt das Weſentliche der Dichtart abgeht; wir fügen zu dem früher Geſagten nur noch einige Bemerkungen. Was der Proteſtantismus von Mythen hat ſtehen laſſen, iſt zu arm und unſinnlich; ausgeſponnen, mit eigenen Erfindungen (namentlich aus dem Gebiete der Angelologie) vermehrt, wird es zur todtgebornen Maſchine. Der Begriff der Maſchinerie, durch die Franzoſen aufgebracht und namentlich von Voltaire in der Henriade froſtig allegoriſch zur Anwendung gebracht, zeigt ſchon im Namen die Verkehrtheit an, poetiſche Motive, die einſt lebendig waren, nach ihrem Tode erneuern zu wollen, denn der Name geſteht, daß ſie mechaniſch werden. Die innere Unwahrheit wird zur poetiſchen Leere und Kälte. Der reife Geiſt der Selbſtbeſtimmung in der modernen Zeit ſetzt den Schein jenſeitiger, tranſcendenter Verhandlungen über das Loos des Menſchen zu einer hohlen Illuſion herab. Wir haben bei Dante geſagt, das religiöſe Epos ſei aufſteigend ſtatt niederſteigend; Klopſtock beſingt zwar den Menſchgewordenen Gottesſohn, aber nur um ihn und in ihm die Menſchheit durch ſeinen Leidensweg und Tod zum Himmel zurückzuführen. Tranſcendent iſt der Gang, tranſcendent die Hauptperſon: ein Gottesſohn kann nicht Held eines Epos ſein, weil er nicht fehlen, nicht für Fehl menſchlich leiden kann. Daß Klopſtock überdieß eine ganz anſchauungsloſe, weſentlich auf die Empfindung geſtellte, muſikaliſch und lyriſch geſtimmte Natur war, verfolgen wir hier nicht weiter; hätte er auch die Partieen ſeines Stoffs,

welche Handlung, Fülle, Bild darboten, beſſer benützt und ausgebildet, ſo wäre nur ein ſich widerſprechendes Ganzes entſtanden. Milton's und Klopſtock's Epen ſind und bleiben im hiſtoriſchen Zuſammenhange der Literatur höchſt merkwürdig, indem der Drang, das neu aufgegangene unendliche Empfindungsleben in erhabener Geſtalt auszuſprechen, und der neue Sinn der Objectivität, der Zeichnung (dieſer freilich bei Milton kräftiger, als bei Klopſtock), der in der beſchreibenden Poeſie vorher auf falſchem Wege begriffen war, in der Nachbildung Homer's ſich Luft machte, aber wir halten uns bei dieſer Seite nicht auf, denn wir ſchreiben hier keine Geſchichte der Poeſie. Ebendaher befaſſen wir uns auch nicht mit den neueren Verſuchen, Heldengedichte auf geſchichtlichen Stoff zu gründen, nicht mit Klopſtock's und Schiller's Entwürfen, die aus begreiflichen Gründen nicht zur Ausführung kamen, nicht mit dem Späteren, Pyrker u. ſ. w., nicht mit den neueſten kürzeren Dichtungen, die abermals dieſe Form wiederzubeleben verſuchten. Günſtiger ſteht es mit Wieland's Oberon; er will kein Epos ſein, ſondern ein entwickeltes Mährchen im Geiſt Arioſto's, und ſchließt doch einen ſchönen ſittlichen Kern in die bunte Schaale; da aber das Mährchenhafte doch für ſolchen größern Zuſammenhang keinen hinreichenden Boden mehr hat, konnte er der Nation kein bleibendes Intereſſe abgewinnen.

2. Der §. weist dem Romane ſeine eigentliche Zeit ganz in der modernen Literatur an; dabei iſt natürlich nur allgemein der Eintritt dieſer Kunſtform in ihre wahre Geltung in's Auge gefaßt; wenn wir hiſtoriſch verführen, müßten wir das Verhältniß derſelben zu den Rittergedichten nachweiſen: den poſitiven Urſprung aus denſelben in der proſaiſchen Auflöſung ihrer Form zu Volksbüchern, den negativen in der ironiſchen Auflöſung ihres Inhalts durch Cervantes. Dieß iſt nicht unſere Aufgabe, wir berühren aber jenen Urſprung nachher im innern Zuſammenhang, beſprechen die letztere Erſcheinung da, wo der Unterſchied des Ernſten und Komiſchen einzuführen iſt, und beſchränken uns hier auf das Allgemeine und Prinzipielle. Durch die Darſtellung der Weltalter der Phantaſie iſt aber bereits Alles ſo vorbereitet, daß es nur kurzer Zurückverweiſung bedarf. Die Grundlage des modernen Epos, des Romans, iſt die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, alſo die ſchlechthin nicht mehr mythiſche, die wunderloſe Welt. Gleichzeitig mit dem Wachsthum dieſer Anſchauung hat die Menſchheit auch die proſaiſche Einrichtung der Dinge in die Welt eingeführt: die Löſung der Staatsthätigkeiten von der unmittelbaren Individualität, die Amtsnormen, denen der Einzelne nur pflichtmäßig dient, die Theilung der Arbeit zugleich mit ihrer ungemeinen Vervielfältigung, wodurch der Umfang phyſiſcher Uebungen aus der lebendigen Vereinigung mit ſittlichen Tugenden, die im Heroen lebte, ſich ſcheidet, die Erkältung der Umgangsformen, den allgemeinen Zug zur Mechaniſirung der techniſchen Producte, des Schmucks u. ſ. w., die Raf-

finirung der Genüsse. Hegel bezeichnet nun mit einfach richtiger Bestimmung das Wesen des Romans, wenn er (Aesth. Th. 3, S. 395) sagt, er erringe der Poesie auf diesem Boden der Prosa ihr verlorenes Recht wieder. Es kann dieß auf verschiedenen Wegen geschehen. Der erste ist der, daß die Handlung in Zeiten zurückverlegt wird, wo die Prosa noch nicht oder nur wenig Meisterinn der Zustände war; allein dieß ist nur scheinbar die einfachste Auskunft, denn das Wissen um die unerbittliche Natur der Realität ist jedenfalls im Dichter und theilt sich dem Gedichte mit; wo nun eine ganze Dicht-Art einmal auf dieß Wissen gestellt ist, sucht sie ihrem Wesen gemäß der Poetische gerade in einem Kampfe der innern Lebendigkeit des Menschen mit der Härte der Bedingungen des Daseins, und Zustände, die noch so flüssig sind, daß sie einer schönen Regung des Lebens keine Hindernisse entgegenbringen, entbehren daher für den Roman ebenso des Salzes, wie die plastische Schönheit der antiken Culturformen für den Maler. Ein zweites Mittel ist die Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa, sei es der Zeit nach (Revolutionszustände u. s. w.), sei es dem Unterschiede der Stände, Lebensstellungen nach (Adel, herumziehende Künstler, Zigeuner, Räuber u. dergl.). Dieß ist eine sehr natürliche Richtung des Romans und wir kommen darauf zurück. Ein dritter, mit den beiden genannten begreiflich im innigsten Zusammenhang stehender Weg ist die Reservirung gewisser offener Stellen, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite des Wirklichen das Gegengewicht hält. Der bedeutendere Geist wird diese Blitze der Idealität aus tiefen Abgründen des Seelenlebens aufsteigen lassen, wie Göthe in den Partieen von Mignon, die wie ein Vulkan aus den Flächen seines W. Meister hervorsprühen; solche psychisch mystische Motive sind eine Art von Surrogat für den verlorenen Mythus, und wahrlich ein besseres, als jene absurde Oberleitung der geheimnißvollen Männer des Thurmes im W. Meister. Es versteht sich übrigens, daß wir hiemit keine Tollheiten moderner Romantik rechtfertigen wollen. Der gewöhnliche Weg aber besteht einfach in der Erfindung auffallender, überraschender Begebenheiten. Hier ist es nun allerdings ganz in der Ordnung, daß im Roman der Zufall als Rächer des lebendigen Menschen an der Prosa der Zustände eine besonders starke Rolle spielt, allein von dieser Seite liegt eine Schwäche nahe, die mit den Anfängen des Romans zusammenhängt. Er ist, wie oben berührt, aus den Ritterbüchern entstanden, die aus dem romantischen Epos hervorgegangen waren, aus einem phantastischen Weltbilde, wo dem Ritter verfolgte Jungfrauen, Riesen, Zwerge, Feeen auf Weg und Steg begegneten und wo ihm Errettungen, Siege, Thaten überschwenglicher Tapferkeit ein Kinderspiel waren. Das eigentliche Wunder, das absolut Unmögliche des romantischen Glaubens, verschwand mit der Zeit, die unwahre Leichtigkeit und Häufigkeit

des an sich Möglichen, aber Seltenen und Unwahrscheinlichen blieb, und der Roman, sofern er sich auf diese Richtung wirft, hat daher den Begriff des Romanhaften begründet, d. h. eines Weltbildes, wo in jedem Momente der Zufall Unterbrechungen des gewöhnlichen Gangs der Dinge bereit hält, die der Eitelkeit des Herzens, den Wünschen der Phantasie entgegenkommen, wie die Vorstellung, als dürfe man nur in den nächsten besten Postwagen sitzen, um eine verkappte Prinzessin darin zu finden, die man dann von einem Schock Räuber befreit, u. dergl. Dieß Abentheuerliche lag allerdings schon in den griechischen Anfängen des Romans, auf die wir, als auf verlorene Vorposten, nicht weiter eingehen können. Gewöhnt sich der Leser, die Welt so aufzufassen, so wird ihm alsgemach das Hirn verbrannt und da er sich in die Rolle der Helden denkt, in die sich Alles verliebt, wie sie nur die Schnalle einer Thüre aufdrücken, so verliert er die Einfachheit des Unbewußten und sieht sich stets im Spiegel. Wir haben hier schon eine Seite, die dem Roman etwas Bedenkliches gibt und ihn aus dem Gebiete der Aesthetik unter das Tribunal der Pädagogik zu ziehen droht; wir reden wohl zunächst von dem schlechten Roman, allein auch der gute streift unwillkürlich an diese Nährung eines abentheuerlichen, selbstbewußt eiteln Weltbildes. Endlich ist derjenige Weg der Herausarbeitung des Idealen aus der Prosa zu nennen, der eigentlich mit allen andern sich vereinigt, aber ebensosehr, wie wir sehen werden, auch eine besondere Richtung begründet: der Roman sucht die poetische Lebendigkeit da, wohin sie sich bei wachsender Vertrocknung des öffentlichen geflüchtet hat: im engeren Kreise, der Familie, dem Privatleben, in der Individualität, im Innern (vergl. §. 375). Es folgt aus dem Obigen, daß hier, im Conflicte dieser innern Lebendigkeit mit der Härte der äußern Welt, das eigentliche Thema des Romans liegt. Wir werden dieß im Folgenden wieder auffassen.

3. Der Romandichter mag einen gegebenen Stoff aus der Wirklichkeit behandeln, dieß wird hier wie überall das Bessere, das Naturgemäße sein. Allein er kann Nebenhandlungen, ja die Haupthandlung frei erfinden, gänzlich umbilden, wogegen der epische Dichter an die Umbildung, welche ein Stoff durch die feststehende Sage erfahren hat, gebunden und nur in der Durchführung, Entwicklung, Vergegenwärtigung frei ist. Der Romandichter ist also weit mehr freier Erfinder und schon in dieser Beziehung reiner Kunstpoet. Es ist nun aber auf den in §. 865 aufgestellten Satz zurückzuverweisen: „der Dichter weiß oder behauptet sein Product nicht als solches.“ Die epische Objectivität fordert, daß auch der frei schaltende Romandichter sich stelle, als thue er nichts dazu, als mache sich die Fabel von selbst oder zwinge ihn, weil sie einmal thatsächlich sei, so und nicht anders zu erzählen. Es ist dieß eine stillschweigende Convention zwischen ihm und dem Leser. Dadurch tritt ein neuer, besonderer Zug von Ironie zu derjenigen,

die im weiteren Sinne des Worts dem epiſchen Dichter überhaupt eigen iſt (vergl. §. 869). Mit dieſem ſelbſtbewußten Verhalten iſt nun zwar die volle Naivetät allerdings nicht verträglich, die das Element des ächten Epos bildet; allein von der Fabel iſt das Bild der Dinge zu unterſcheiden, die Darſtellung des ganzen Weltzuſtands, der Sitte, der Verhältniſſe, die Vergegenwärtigung der Hauptfiguren im Gange der Handlung: hierin iſt der Romandichter im guten Sinne des Wortes gebunden wie der Dichter des Epos und muß denſelben objectiven, kindlichen Sinn bewahren und zeigen. Die geſchärftere Ironie im Verhalten des Romandichters erſcheint in dieſem Zuſammenhang wieder milder und nicht zu weit abliegend von der epiſchen Objectivität; wir haben in §. 865, Anm. bereits jene Uebertragung beleuchtet, vermöge welcher hinter der Fiction des Glaubens an die thatſächliche Nöthigung des Fabel-Inhalts die Wahrheit der Unterwerfung des Geiſtes unter die allgemeinen Geſetze und Bedingungen des Weltlaufs ſich verbirgt.

§. 880.

Die epiſche Forderung der Totalität bleibt ſtehen, doch nur in Beziehung 1.
auf die Culturzuſtände, der Roman trägt in weit engerem Sinne den Charakter des Sittenbildlichen, als das Epos; der Held iſt nicht handelnd, er macht auf dem Schauplatze der Erfahrung ſeinen Bildungsgang, worin die Liebe ein Hauptmotiv iſt und Conflicte der Seele und des Geiſtes an die Stelle der That treten. Die Auffaſſung iſt daher ungleich mehr, als dort, auf das Innere gerichtet, der Styl aber geht noch weit enger in das Einzelne und iſt weſentlich der ausgebildet *charakteriſtiſche*, *individualiſirende*. So bildet der 2.
Roman einen vollen Stylgegenſatz gegen das Epos; er iſt aber ein mangelhaftes Gefäß für den Geiſt der modernen Dichtung, er ſteht, wie ſchon ſeine proſaiſche *Sprachform* zu erkennen gibt, bedenklich an der Grenze des ſinnlich oder geiſtig Stoffartigen und dieſe innere Unſicherheit gibt ſich namentlich durch die Art der Spannung und die Schwierigkeit des Schluſſes zu erkennen.

1. Der Roman hat nicht eine große National-Unternehmung zum Inhalt, welche ein Weltbild im hohen geſchichtlichen Sinne gäbe; umfaſſend ſoll er nur ſein in Beziehung auf das Zuſtändliche, rein Menſchliche, indem er von ſeinem Punct aus Sitten, Geſellſchaft, Culturformen einer ganzen Zeit und darin das Allgemeine des menſchlichen Lebens darſtellt. Der hiſtoriſche Roman begründet keinen Einwand gegen dieſe Beſchränkung der vorliegenden Kunſtform auf die vom Schauplatze der großen Thaten abliegende Seite der Wirklichkeit; es wird ſich zeigen, daß in ihm das Gebiet der politiſchen Handlung nur den Hintergrund bildet. In dieſen Grenzen

ſoll der Roman ein deſto reicheres Gemälde entwerfen, denn dem Geiſte der Erfahrung ſteht Alles im Zuſammenhang, ſein Weltbild iſt ein gefülltes, kennt keine Lücken. Er iſt naturgemäß polymythiſch und wie Ariſtoteles von der zweiten, „ethiſchen“ Gattung des Epos ſagt, in der Compoſition verwickelt. Wir haben in dieſer das entfernte Vorbild des Romans erkannt (§. 874), ſie als ſittenbildlich im engeren Sinne bezeichnet und vom Romane gilt dieß natürlich noch mehr. Der Romanheld nun heißt wirklich nur in ironiſchem Sinne ſo, da er nicht eigentlich handelt, ſondern weſentlich der mehr unſelbſtändige, nur verarbeitende Mittelpunct iſt, in welchem die Bedingungen des Weltlebens, die leitenden Mächte der Culturſumme einer Zeit, die Maximen der Geſellſchaft, die Wirkungen der Verhältniſſe zuſammenlaufen. Er macht durch dieſen Lebens-Complex ſeinen Bildungsgang, er durchläuft die Schule der Erfahrung. Hier tritt nun die große Bedeutung der Liebe ein. Die ganze moderne Welt erkennt in ihr ein Hauptmoment in der Ergänzung und Reifung der Perſönlichkeit. Das Ziel des Romanhelden iſt ſchließlich immer die Humanität, irgendwie gilt von jedem, was Schiller vom Wilh. Meiſter ſagt: er trete von einem leeren und unbeſtimmten Ideal in ein beſtimmtes, thätiges Leben, aber ohne die idealiſirende Kraft dabei einzubüßen; er wird vom Leben realiſtiſch erzogen, er ſoll reif werden, zu wirken (— im Unterſchiede vom Handeln —), aber zu wirken als ein ganzer, voller, ausgerundeter Menſch, als eine Perſönlichkeit. In dieſer Erziehung iſt denn die Liebe, da wir das rein Menſchliche, Ideale im Weibe ſymboliſch anſchauen, ein weſentliches Moment und zugleich Surrogat für die verlorene Poeſie der heroiſch-epiſchen Weltanſchauung; die tiefſten Metamorphoſen der Perſönlichkeit, ſo haben wir ſchon zu §. 877, 1. geſagt, knüpfen ſich an eine Leidenſchaft, die auf ſinnlicher Grundlage den ganzen Menſchen ergreift, alle ſeine geiſtigen Kräfte in Bewegung ſetzt, an ihre Wechſel, Freuden, Leiden; ſie wird ſo zu dem Bande, an welchem der innere Bildungsgang des Menſchen, obgleich er ſeinem höheren Inhalte nach weit darüber hinausliegt, ſeinen Verlauf nimmt. Dieß führt zurück zu dem Wege der Gewinnung des Poetiſchen inmitten der Proſa, den wir im vorh. §. zuletzt aufgeführt haben: die Geheimniſſe des Seelenlebens ſind die Stelle, wohin das Ideale ſich geflüchtet hat, nachdem das Reale proſaiſch geworden iſt. Die Kämpfe des Geiſtes, des Gewiſſens, die tiefen Kriſen der Ueberzeugung, der Weltanſchauung, die das bedeutende Individuum durchläuft, vereinigt mit den Kämpfen des Gefühlslebens: dieß ſind die Conflicte, dieß die Schlachten des Romans. Doch natürlich ſind dieß nicht blos innere Conflicte, ſie erwachſen aus der Erfahrung und der Grundconflict iſt immer der des erfahrungsloſen Herzens, das mit ſeinen Idealen in die Welt tritt, des Jünglings, der die unerbittliche Natur der Wirklichkeit als einer Geſammtſumme von Bedingungen,

die, von unendlich vielen Individuen in Wechsel-Ergänzung erarbeitet, über jedem einzelnen Individuum stehen, gründlich durchkosten muß, um Mann zu werden. Das Hauptgewicht fällt aber natürlich stets auf das innere Leben und wenn demnach der Roman im Unterschiede vom Epos immer vor Allem Seelengemälde ist, so wird dadurch das epische Gesetz, daß der Dichter uns überall nach außen, in die Erscheinung führen soll, in seiner Geltung zwar beschränkt, aber keineswegs aufgehoben; ja das Licht des tieferen Reflexes im Seelenleben macht die Außendinge nur um so bedeutsamer, beleuchtet die ganze Erscheinungswelt, namentlich auch die äußere Natur, um so gründlicher, dringt heimlicher in die feinsten Falten. Hier stehen wir nun am Hauptpuncte. Eine Welt von Zügen, die das plastisch ideale Gesetz des Epos ausscheidet, nimmt das malerisch spezialisirende des Romans wie mit mikroskopischem Blick auf, weil jene Idealität der Zustände, welche dieß nicht ertragen könnte, vorneherein gar nicht vorhanden ist, weil hier die Idealität vielmehr aus der Prosa der harten Naturwahrheit eben durch die Rückführung auf ein vertieftes inneres Leben hergestellt wird.

2. Man hat den Roman ein verwildertes Epos, eine Zwittergattung genannt. Wir halten zunächst unsern in §. 872 an die Spitze gestellten Satz fest, daß er eine wahrere Erscheinung ist, als alle Heldengedichte nach Homer, die der Kunstpoesie entsprossen sind; denn er will gar kein Epos sein, sondern stellt sich diesem als Product einer ganz andern Stylrichtung auf klar getrenntem Gipfel gegenüber. Aber dieser Gipfel ist viel niedriger, als der, worauf das Epos seine Stelle hat. Warum? Weil der Styl, der das Recht des tieferen Griffes in die härteren Bedingungen und Züge der Wirklichkeit aus der vertieften Innerlichkeit der Weltauffassung schöpft, seine wahre Heimath in einer andern Dicht-Art haben muß, in derjenigen nämlich, welche die Welt als eine von innen, aus dem Willen bestimmte darstellt, also der dramatischen. Er ist kein Epos mehr und doch kein Drama, er mag in diesem Sinn eine Zwittergattung heißen; ein verwildertes Epos aber kann man ihn nicht nennen, denn er hat die Trümmer des Epos, aus denen er allerdings entstanden ist, in etwas spezifisch Anderes verwandelt. Dagegen drängen sich schwere Bedenken auf, wenn man seine Stellung ganz allgemein vom Standpuncte der reinen, selbständigen Kunstschönheit betrachtet: hier bricht über eine kaum merkliche Schwelle der Charakter des Zwitterhaften in anderer, weiterer Bedeutung herein: der Roman hat zu viel Prosa des Lebens zugestanden, um einen sichern Halt für ihre Idealisirung zu haben; daher schwankt er so leicht nach zwei Extremen hin aus dem Gebiete des rein Aesthetischen weg: er wirkt sinnlich stoffartig, sei es in der gemeinen Bedeutung des Worts oder überhaupt im Sinne pathologischer Aufregung, und sinkt zur breiten, leichten oder wilden Unterhaltungsliteratur herunter; oder er wirkt didaktisch, tendenziös, nimmt jeden Streit

der moraliſchen, ſocialen, politiſchen, religiöſen Theorieen und Ideen unter dem unruhigen Standpuncte des Sollens auf und vergißt nun abermals, daß das wahrhaft Schöne zwecklos iſt. Die Literatur hat Romane erlebt, deren Zweck war, vor der Onanie zu warnen. Das Intereſſe am Individuum und ſeinen Schickſalen, namentlich in der Liebe, bringt ferner eine zu ſtoffartige Spannung der Neugierde mit ſich, wie wir dieß ſchon früher berührt haben. — Die innern Mängel kommen aber vorzüglich am Schluſſe zum Vorſchein, denn dieſer iſt unvermeidlich hinkend. Die Frage iſt nämlich einfach: was ſoll der Held am Ende werden? Zum politiſchen Heroen erzieht ihn der Roman nicht, unſere Aemter ſind eine zu proſaiſche Form, um das Schiff, das unterwegs mit ſo vielen Bildungsſchätzen ausgeſtattet worden iſt, in dieſem Hafen landen zu laſſen. Es bleiben Thätigkeiten ohne beſtimmte Form übrig, die aber ſämmtlich etwas Precäres haben. Wilh. Meiſter wird Landwirth und iſt dabei zugleich als wirkend in mancherlei Formen des Humanen und Schönen vorzuſtellen, allein der Dichter ſetzt doch einen gar zu fühlbaren Reſt, wenn er, nachdem ſo viele Anſtalten gehäuft waren, einen Menſchen zu erziehen, uns ein ſo unbeſtimmtes Bild der Thätigkeit des reifen Mannes auf der untergeordneten, wenn auch ehrenwerthen Grundlage der bloßen Nützlichkeit gibt. Künſtlerleben iſt zu ideal, die Kunſt thut nicht gut, die Kunſt zum Objecte zu nehmen; geſchieht es aber doch, ſo erſcheint das Continuirliche einer beſtimmten Thätigkeit, deren ideale Innenſeite das Dichterwort doch nicht ſchildern kann, eben auch proſaiſch. Dem Romane fehlt der Schluß durch die That, ebendaher hat er keinen rechten Schluß. Er hat die Stetigkeit des Proſaiſchen vorneherein anerkannt, muß wieder in ſie münden und verläuft ſich daher ohne feſten Endpunct. Ein Hauptmoment des Roman-Schluſſes iſt die Beruhigung der Liebe in der Ehe. Hier verhält es ſich nicht anders. Die Ehe iſt eigentlich mehr, als die Liebe, aber in ihrer Stetigkeit nicht darzuſtellen, in ihrer Erſcheinung proſaiſch und ſo läuft auch dieſe Seite der gewonnenen Idealität in zugeſtandene Proſa aus. Dieſen Charakter, die Proſa nicht gründlich brechen zu können, geſteht nun der Roman auch dadurch zu, daß er in gebundener Sprache ganz undenkbar iſt und mit bloßem entferntem Anklang des Rhythmiſchen ſich begnügen muß. Allein die Sprachform wird auch zum rückwirkenden Motive, dießmal im ſchädlichen Sinne, und ſteigert die Verſuchung, die an ſich ſchon in der Dicht-Art liegt, ſtoffartige Maſſen von Hiſtoriſchem, Gelehrtem aller Art, unverarbeiteter Weisheit, Tendenziöſem, Erbaulichem u. ſ. w. in das geduldige Gefäß zu ſchütten.

§. 881.

1. **Nach Stoffgebieten eingetheilt nimmt der Roman vorherrſchend das Privatleben zu ſeinem Schauplatz und ſucht hier das Poetiſche entweder in**

r aristokratischen Gesellschaft, sei es im engeren, sei es, um die Ererbung schöner Humanität in den bevorzugten Kreisen darzustellen, im weiteren inne des Worts, oder, und zwar in stets erneuter Opposition gegen diese orm, im Volke, oder im gebildeten Bürgerstande, vorzüglich in seinem amilienleben, und diese Gattung nimmt die breiteste Stelle ein. Ueber diese 2.
phären erhebt sich unvollkommen der historische Roman in das politische ebiet und der sociale zu den großen Fragen über das Wohl der Gesellschaft.

1. Es folgt aus allem Gesagten, daß der Roman „vorherrschend" d. h. nicht nur meist, sondern wie sich zeigen wird, auch wo er das Oeffentliche ergreift, wenigstens mit seinem ganzen Vordergrunde stets im Privatleben spielt. Natürlich aber ergriff er zuerst dessen glänzendste, am Oeffentlichen unmittelbar liegende, durch seine Glorie beschienene Seite, das Hofleben. Der ältere aristokratische Roman, im siebenzehnten Jahrhundert, hauptsächlich nach Calprenede und Mad. de Scüdery, ausgebildet, war nur scheinbar ein historischer, ein „Heldenroman." Es war in den Herkules, Herkuliskus, Aramena, Octavia, Arminius von Buchholz, Herzog Anton Ulrich von Braunschweig, Lohenstein bis zu Ziegler's asiatischer Banise um einen „Hofspiegel" und nur im Sinne aufgeklebter Gelehrsamkeit um einen „Weltspiegel" zu thun; hinter den historischen Helden stacken Hofleute der Zeit. Dieß war der nächste Ableger der an die Rittergedichte sich anschließenden Amadis-Romane; das Aristokratische war zunächst historisch motivirt als Reminiscenz, Nachwirkung der Romantik, die Dichter selbst waren Adeliche. Dabei lag als inneres Motiv der Instinct zu Grunde, etwas der erhabenen Thätigkeit der Heroen im ursprünglichen Epos Aehnliches als Stoff zu ergreifen, und man suchte dieß Aequivalent in der feinsten Bildung und freiesten Lebensbewegung, wie sie den bevorzugtesten Ständen sich öffnet. Der aristokratische Roman ist ein verspäteter Versuch dieser Dicht-Art, auf der Linie des Epos zu bleiben; das Heroische soll als Vornehmes conservirt erscheinen. Die geistigere, moderne Wendung ist nun die, daß das Vornehme nicht in die feinste, sondern in die reinste Bildung, in die Blüthe der Humanität gesetzt wird, aber doch so, daß die Erwerbung derselben an bevorzugten, der Enge und Sorge des Lebens enthobenen Stand als an ihre Bedingung geknüpft bleibt. Göthe hat diese Verschmelzung des Bildungsbegriffs mit dem Adelsbegriffe im Wilh. Meister zwar durch das Aufsteigen eines Bürgerlichen in die vornehmen Kreise, durch Geltendmachung der Kunst als eines geistigen Adels, die jedoch im Schauspielerstand auch ihre ganze Sterblichkeit enthüllt, durch die Mißheirathen am Schluß ironisirt, aber darum keineswegs aufgehoben, sondern doch in Ton und Inhalt recht sanctionirt. Dieses Kunstwerk kann im engeren Sinne des Worts ein Humanitäts-Roman genannt werden. Die ganze Dicht-Art hat, wie wir

geſehen, die Idee des Heranreifens zur reinen Menſchlichkeit zum Inhalt, das eigentliche Handeln iſt nicht ihre Sphäre. Damit iſt aber natürlich nicht geſagt, daß nicht der Kern der menſchlichen Vollendung der Perſönlichkeit in das Ethiſche, die Charakterbildung, und zwar allerdings auch in Beziehung auf das nationale, politiſche Leben zu legen ſei, nur daß es bei der Beziehung bleibt und nicht die That ſelbſt, höchſtens eine Ausſicht auf ſtetiges Wirken in die Fabel eintritt. Göthe's Roman faßt aber im Sinne ſeiner Zeit das Humanitätsleben als ein Syſtem idealen Selbſtgenuſſes, worin das eigentlich Active und das Intereſſe für die großen Gegenſtände deſſelben fehlt; die Schlußwendung zu der Idee nützlicher Thätigkeit und der Begriff der Reſignation vermag dieſe Grundlage nicht zu verändern, fällt vielmehr ſelbſt wieder unter die von ihr ausgehende Beleuchtung. Es iſt dieß ein Mangel an männlichem Marke, der aber in unſerem Zuſammenhang als natürlicher Mangel der Spezies zur Sprache kommt. Es verhält ſich ebenſo mit dem Künſtler-Romane, zu welchem der W. Meiſter neigt, und den wir zum ariſtokratiſchen zählen dürfen. Der allgemeine Grund, der gegen die Wahl ſolcher Stoffe aus dem Gebiet idealer Beſchäftigung entſcheidet, iſt mehrfach und noch ſo eben von uns ausgeſprochen; in dieſer Rückbiegung der Kunſt auf ſich ſelbſt verräth ſich ganz die bedenkliche Scheue der neueren Zeit vor dem herben Roh-Stoffe des realen Lebens. Wir wollen jedoch damit nicht ſchroff abſprechen; Künſtler, mehr noch Dichter, Schauſpieler können erſchütternde Schickſale erleben, die hinreichenden Stoff für den Mittelpunct einer Roman-Fabel liefern, ſo daß man das Mißliche einer Beſchäftigung, welche dem Epiker zu wenig Realität darbietet, weniger fühlen mag; je ernſter aber ein ſolcher Lebensgang erſcheint, je ergreifender die Kämpfe einer künſtleriſch idealen Natur mit der Welt, deſto beſtimmter tritt ein ſolcher Roman aus der ariſtokratiſchen, fein epicureiſchen Sphäre heraus und in die Gattung des bürgerlichen Romans hinüber. Innerhalb der Sphäre, in der wir ſtehen, ja der Behandlung nach in aller Roman-Literatur iſt Göthe's Roman ein Werk faſt unvergleichlicher Vollkommenheit. Die breiten und vollen Maſſen des Inhalts, getränkt mit Lebensweisheit, erklingen unter der Hand des Künſtlers wie in höheren Rhythmen, das Stoffartige iſt rein getilgt und mit ächter Milde, feinem epiſchem Lächeln ſchwebt objectiv der ruhige Geiſt über der harmoniſch geordneten weiten Welt. — Es war zunächſt die innere Unwahrheit des ariſtokratiſchen Romans in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, was den Gegenſatz herausforderte. Dieſe Unwahrheit lag in der kindiſchen Häufung des Unwahrſcheinlichen, den unglaublichen Thaten der galanten Tapferkeit, den unendlichen abentheuerlichen Zufällen, die derſelbe aus der Ritter-Romantik mit herüberbrachte, ebenſo aber in dem falſchen Welt- und Sittenbild überhaupt, der Unnatur des Umgangtons, dem Hohn auf alle Wahrheit der Erfahrung,

auf welche doch die ganze Dicht-Art, realiſtiſch in ihrem innerſten Weſen, gegründet iſt. Der Volksroman, der Ableger des Sancho Panſa, begleitet wirklich den ariſtokratiſchen Roman, wie dieſer den Don Quixote, von den ſpaniſchen Schelmen- und Räuber-Romanen bis heute, wo er ſich in den Dorfgeſchichten eine neue Geſtalt gegeben. Räuber, Abentheurer aller Art, wandernde Muſikanten, Studenten, Handwerksburſche, Bediente, arme Findlinge, die ſchließlich emporkommen, endlich Bauern: wir dürfen dieß ganze Perſonal im Volksromane zuſammenfaſſen, der uns die Welt kennen lehrt, wie ſie iſt, wie ſie mit rauhem Stoße den jungen Lehrling enttäuſcht und ihm das Schulgeld grob und hart abfordert. Der Styl geht um ſo viel naturaliſtiſcher in dieſe Gröbe des Lebens, als der Geiſt der Wirklichkeit die ganze Grundlage bildet. Er iſt in den früheſten Erſcheinungen noch ein Stück ächten Volkstons, namentlich in dem trefflichen Simpliciſſimus, auch in den „wahrhaftigen Geſichten Philander's von Sittewald," die zwar didaktiſch ſind, aber ſo viel ächt Epiſches enthalten: Werken, durch welche der Geiſt der Enttäuſchung und Erfahrung, der Erkenntniß der Argheit und „Hypokriſie" der Welt, der über das ſechszehnte und ſiebenzehnte Jahrhundert kam, mit ſo ſcharfer Schneide geht. Wir können auch die Robinſonaden nach der einen Seite in unſern Zuſammenhang ziehen, als Ausdruck einer Stimmung, welche die überſatte und üppige Cultur erfriſchen wollte, indem ſie ihr zeigte, wie ſchwer und intereſſant ihre Anfänge ſind: ſie ſollte wieder Natur-Reiz erhalten durch das Bild eines Schiffbrüchigen, der von allen ihren Vortheilen getrennt iſt und von vorn beginnen muß. Dieſe Claſſe ſteht aber zugleich in einem größern, bedeutenderen Zuſammenhang und weist merkwürdig auf die Ideen-Strömung hin, die mit Rouſſeau ihren ſtärkeren Lauf anhob; ſie verkündigt einfache, naturgemäße, freie Staats- und Geſellſchafts-Bildung. — Die Dorfgeſchichten der neueren Zeit gehören ihrem beſchränkten Umfange nach eigentlich in die Geſchichte der Idylle und ſind bei der modernen Form derſelben noch einmal aufzunehmen; doch iſt nicht zu überſehen, daß dieſe ſelbſt an dem hier vorliegenden Gegenſatze Theil hat, indem das falſche Bild des Idylliſchen in der bekannten Form des Schäferweſens von der höfiſch ariſtokratiſchen Dichtung ausgeht, das denn auch im eigentlichen Romane dieſes Geſchmacks einen ſtarken Einſchlag bildet. Die Dorfgeſchichte gibt dagegen wahre Landleute, enthüllt die Härten, die Uebel des Bauernlebens, hält es nicht ſchlechthin abgeſchloſſen von der verderblichen Berührung mit der raffinirten Cultur, und doch rettet ſie zugleich die Einfalt, die Schönheit des Heimlichen und Beſchränkten. So gehört ſie in den Zug der Oppoſition gegen die ariſtokratiſche Romanliteratur. — Der bürgerliche Roman dagegen iſt die eigentlich normale Spezies. Er vereinigt das Wahre des ariſtokratiſchen und des Volksromans, denn er führt uns in die mittlere Schichte der Ge-

ſellſchaft, welche mit dem Schatze der tüchtigen Volksnatur die Güter der Humanität, mit der Wahrheit des Lebens den ſchönen Schein, das vertiefte und bereicherte Seelenleben der Bildung zuſammenfaßt. Der Herd der Familie iſt der wahre Mittelpunct des Weltbildes im Roman und er gewinnt ſeine Bedeutung erſt, wo Gemüther ſich um ihn vereinigen, welche die harte Wahrheit des Lebens mit zarteren Saiten einer erweiterten geiſtigen Welt wiedertönen. In dieſen Kreiſen erſt wird wahrhaft erlebt und entfaltet ſich das wahre, von den Extremen ferne Bild der Sitte. Die Engländer, die der neueren Literatur überall die bedeutendſten Anſtöße gegeben, ſind auch in dieſer Gattung vorangegangen. Der Urheber derſelben, Richardſon, iſt Pedant im Ausmalen, peinlicher Anatom in der pſychologiſchen Zergliederung, abſtracter Moraliſt, und doch begründet er den ſcharf zeichnenden realiſtiſchen Styl, wie ihn die Kunſtform fordert, weiſt auf das wahre Ziel hin, in dieſem Styl ein Seelengemälde zu entfalten und ihr zum Mittelpuncte den gediegenen ethiſchen Gehalt unſerer gebildeten bürgerlichen Stände zu geben.

*. Wir könnten den hiſtoriſchen Roman auch in anderem Zuſammenhang aufführen, nämlich da, wo von dem Hinübergreifen des claſſiſchen, monumentalen Styls in den charakteriſtiſchen zu handeln iſt. Doch iſt es nur die Größe des Stoffs, wodurch ſich dieſe Form zu einem Seitenbilde des Epos und ſeiner Erhabenheit zu ſteigern ſucht; im Style hat gerade ſie von ihrem Begründer, W. Scott, die Richtung auf das Individualiſiren bis zu jenem Exceſſe des breiten, verweilenden Ausmalens erhalten, den wir mit Leſſing als Verletzung eines poetiſchen Grundgeſetzes verwerfen mußten (vergl. §. 847), und eine Neigung dazu wird bleiben, weil der epiſche Poet, wo er mit dem Hiſtoriker den Stoff theilt, den Unterſchied der Behandlung immer in recht haarſcharfer Vergegenwärtigung wird zeigen wollen. Es iſt nun hier allerdings die monumentale Großheit des geſchichtlich politiſchen Stoffs gewonnen, allein der innere Mangel der ganzen Dicht-Art tritt in dem Verhältniß der Theile und namentlich im Schluſſe nur um ſo fühlbarer zu Tage: das große Schickſal der Völker und das Bild der politiſchen Charaktere muß Hintergrund und Mittelgrund bleiben, der Romanheld im Vordergrund darf nicht hiſtoriſch bedeutend ſein, weil der Roman einmal das Allgemeine, genreartig Namenloſe des Privatlebens, das rein Menſchliche der Perſönlichkeit zum Inhalt hat; nun ſpricht eben daher dieſer Vordergrund das höhere Intereſſe an, das doch ſeinem bedeutenderen Gewichte nach der Hintergrund, Mittelgrund verlangt, und das iſt ein innerer Widerſpruch; dort ſpannt uns die höhere Bedeutung der Geſchichte, das Schickſal von Nationen, hier die Frage, ob Hans die Grete bekommt, Beides gleichzeitig und ſo, daß die letztere Frage uns wärmer, zudringlicher beſchäftigt. — Der ſoziale Roman ſchlummert als

mehr oder weniger bestimmter Keim schon im Volksroman und im bürgerlichen. Es liegt beiden, namentlich dem ersteren, nahe, die brennende Frage über die Einrichtung der Gesellschaft, Unterschied und Kampf der Stände, Verhältniß zwischen Arbeit und Erwerb, Vergehungen und Strafen u. s. w. fühlbarer aus ihrem Erzählungsstoff hervorspringen zu lassen, ausdrücklich zu behandeln und näher oder ferner an die Grenze des Tendenziösen zu treiben; es kann aber einen Roman geben, der solche Fragen entschieden und doch nicht in unpoetischer Absichtlichkeit, sondern mit der Frische unmittelbarer Kraft und Erfindung zu seinem Mittelpuncte macht; seine Sphäre ist entweder bürgerlich oder volksthümlich, das Gewicht aber, das auf diesem Mittelpuncte liegt, begründet seinen Namen, weist ihm seine eigene Stelle an. Immermann's Epigonen sind trotz ihren schwachen und nachgeahmten Partieen ein achtungswerthes Beispiel. Es wird freilich nur Wenigen und in wenigen Momenten gelingen, einen Inhalt, der seiner Natur nach in sehr bewußter Weise gedacht sein will, so in sich aufzunehmen, daß er ganz als Gestalt und Handlung vor dem Innern steht, und demnach so zu behandeln, daß also nicht der unorganische Weg der Tendenz eingeschlagen wird. Die geniale George Sand steht hoch in den endlosen Fluthen, welche der tendenziös soziale Roman in der neuesten Zeit aufgeworfen hat, nicht weil man sagen kann, sie habe jene Schwierigkeit gelöst, vielmehr sie ist ganz tendenziös, aber dem außer-ästhetischen Zwecke steht ein Auge, eine Kraft der Zeichnung, eine Seele, ein Stylgefühl Raphael's zu Gebot, welche Bewunderung und Liebe fordern.

§. 882.

Was die **Stimmungsunterschiede** der Phantasie betrifft, so zieht der Roman in vollem Umfang das **Komische** in seinen Kreis und bildet es zu einer besondern Form aus. Die ironische Auflösung des (romantischen) Epos war für seine Entstehung überhaupt und für die Begründung dieser Form ein wesentliches Moment, wogegen innerhalb des Epos das Komische nur sparsamen Raum findet und nicht eine eigene Form, sondern nur eine Parodie der Dichtart hervorbringen kann. Der Roman bewegt sich durch alle Stufen des Komischen bis zum Humor, der sich naturgemäß mit der **sentimentalen** Richtung verbindet. Der Stoffsphäre nach vereinigt sich das Komische mit der volksthümlichen oder bürgerlichen Opposition gegen den aristokratischen Roman. Der ernste Roman liebt glücklichen Ausgang, kann aber auch tragisch endigen.

Wir haben die Frage über das Verhältniß der epischen Poesie zum Komischen bis hieher verschoben, weil erst beide gegensätzliche Stylformen vorliegen müssen, um sie zu beantworten. Das ächte Epos ist durch die

Idealität des classischen Styls gehalten, das Komische in enge Grenzen zu weisen, nicht zwar in ebenso enge, wie die Sculptur, welcher kein Thersites erlaubt ist, aber begreiflich in viel engere, als die Gattung, die vorneherein auf einer erfahrungsgemäßen, realistischen Weltanschauung ruht und sich im malerischen, individualisirenden Style bewegt. Es gibt kein komisches Epos. Was man so nannte, von der Betrachomyomachie bis zu Boileau's lutrin, Pope's Lockenraub, Zacharia's Renommisten und Murner in der Hölle, ist nicht eine Spezies, sondern nur Parodie einer Spezies, worin diese dadurch lächerlich gemacht wird, daß ihre großen Motive und großer Styl auf die Folie kleiner Stoffe gelegt werden. Diese Formen gehören in den Anhang von der Satyre. Ebenda werden wir auch, obwohl wir den tiefen Unterschied nicht verkennen, das deutsche Thier-Epos aufführen. — Eine positive neue Spezies entsteht aus der Ironie eines Weltbilds, das sich ausgelebt hat und welchem unter dem Spotte zugleich ein neues Weltbild entgegengestellt wird. Das Ausgelebte wird als eine Illusion dem Lächerlichen übergeben. Mit Illusionen tritt aber der Romanheld immer seinen Erfahrungsweg durch das Leben an, daher hat es tiefen innern Zusammenhang, daß die wahre Entstehung des Romans und die Schöpfung des komischen Romans im Grunde zusammenfallen. Der tolle Humor des Rabelais und Fischart konnte erst eine formlos wilde Caricatur der romantischen Ritterwelt, keine neue Form hervorbringen; mit einem Werke der künstlerischen Ironie dieser Welt den komischen Roman schließlich den wirklichen Roman überhaupt geschaffen zu haben, dieß ist die unsterbliche Leistung des Cervantes. Der edle Narr Don Quixote, dessen Hirn von der Lectüre der Ritterbücher verbrannt ist, zieht Abentheuer suchend durch die Welt, deren prosaische Wirklichkeit ihm auf allen Tritten den komischen Anprall bereitet und deren grobe Wahrheit von den Lippen seines komischen Schattens, seines bäurischen Chors, des Sancho Pansa gepredigt wird. So ist diese Ironie des Ritterthums zugleich Volksroman, nimmt im Volke den Ansatz zum Spotte gegen das ausgelebte Ideal der Aristokratie. Um diesen Roman gruppiren sich jene Schelmen- und Abentheurer-Romane in Spanien, die in Frankreich ihre Nachahmung im Gil Blas von Lesage finden, und in Deutschland treten die Volksromane, die oben erwähnt sind, der absurden Fortsetzung des Ritterlichen im aristokratischen Kunstroman entgegen. Eine andere Linie tritt in England hervor. Hier bildet sich der bürgerlich komische Roman in Opposition gegen die Prüderie, die abstracten Tugend- und Bosheits-Muster, die pedantische Selbstzergliederung in Richardson's Romanen, wiewohl diese selbst die bürgerliche Form begründet und in der Feinheit, Schärfe und Sicherheit der Zeichnung so großes Verdienst haben. Naturalistisch derb und possenhaft tritt die Gegenwirkung in Fielding, wüst und aus tieferen Abgründen des

Häßlichen keine reine Komik entbindend in Smollet auf. — Inzwiſchen hatte ſich das Sentimentale entwickelt. Es verbindet ſich in der engliſchen Literatur alsbald mit dem Komiſchen ſo, daß die tiefere Geſtalt deſſelben, der Humor, auflebt: Goldſmith und Sterne ſchaffen den humoriſtiſchen Roman. Es iſt hier nicht unſere Aufgabe, dieſe Geſtalt zu ſchildern, da ihr inneres Weſen im erſten Theil im Abſchnitt vom Humor aufgezeigt iſt (vergl. namentlich §. 220). In Deutſchland bildete ſich unter ſtarkem engliſchem Einfluß die empfindſame Stimmung zu einer Gewalt aus, welche ſich im Romane, der durch ſeine erotiſchen Motive ihr unmittelbar das natürlichſte Gefäß darbietet, eine beſondere Form ſchafft, die geiſtvollſte in Werther's Leiden, worin ſie mit ihrer verführeriſchen Schönheit ihr wahres Weſen zugleich als Selbſtverrichtung enthüllt und, indem ſie ſich ganz darſtellt, ſich negativ heilt. Aber daneben zieht ſich, ebenfalls von der engliſchen Literatur angeregt, die komiſche Linie hin und bereitet eine andere Weiſe der Auflöſung des Sentimentalen vor, den eigenthümlichen Umſchlag in den Humor, der ſich nicht wirklich von dieſem Geiſte der überſchwenglichen Sehnſucht befreit, ſondern immer ſein Bild neu erzeugt, um es neu in das „Lächeln zwiſchen Thränen" aufzulöſen: J. P. Fr. Richter (vergl. §. 205 ff. und §. 480). Der komiſche Roman iſt ſeither in mancherlei Form aufgetreten, hat aber den Reichthum und die Gewalt dieſes zwar formloſen Humoriſten und ſeiner engliſchen Vorgänger nicht wieder erreicht. Die neuere romantiſche Schule hat die phantaſtiſchen Motive der urſprünglichen Romantik wieder ausgebeutet, dämoniſche Geſtalten des Unheimlichen beſchworen und dieſe Welt in die kranke Form des gebrochenen, zerriſſenen Humors unvollkommen aufgelöst.

Wir haben geſehen, daß das Epos tief tragiſch endigen kann, ſeiner Natur nach aber mehr zum glücklichen Ausgang treibt. Dieß iſt noch mehr der Fall bei dem Romane, da er ſich mit den milderen Motiven des Seelenlebens befaßt und den Gang ſeines Helden durch die Conflicte des Lebens mit der Entwicklung ſeiner Perſönlichkeit zur wahren Humanität zu ſchließen ſeine innerſte Aufgabe iſt. Allein dieſe Conflicte begründen nicht nur im Einzelnen um ſo ſchneidendere tragiſche Momente, als die Subjectivität hier in ihrer ganzen Feinfühligkeit auf die Härten des Lebens ſtößt, ſondern es muß dem Roman auch unbenommen ſein, ſich ganz im tragiſchen Elemente zu bewegen und es in einen finſtern Schluß, in das Bild einer an der Unerbittlichkeit der Weltbedingungen ſcheiternden Perſönlichkeit zuſammenzudrängen.

§. 883.

Dem Romane ſtellt ſich als das kleinere Bild einer Situation aus dem 1. größern Ganzen des Weltzuſtands und der perſönlichen Entwicklung die Ro-

velle zur Seite. Das Volksthümliche hat ſich vorzüglich in dieſe Form gelegt und als realiſtiſche Idylle die Dorfgeſchichte eingeführt. Einzig in ihrer Art ſteht aber eine andere Geſtalt der modernen Idylle: der ideale Styl tritt in den charakteriſtiſchen über und ſteigert das beſcheidene Bild des Landlebens zur monumentalen Höhe des Epos.

1. Die Novelle verhält ſich zum Romane wie ein Strahl zu einer Lichtmaſſe. Sie gibt nicht das umfaſſende Bild der Weltzuſtände, aber einen Ausſchnitt daraus, der mit intenſiver, momentaner Stärke auf das größere Ganze als Perſpective hinausweist, nicht die vollſtändige Entwicklung einer Perſönlichkeit, aber ein Stück aus einem Menſchenleben, das eine Spannung, eine Kriſe hat und uns durch eine Gemüths- und Schickſalswendung mit ſcharfem Accente zeigt, was Menſchenleben überhaupt iſt. Man hat ſie einfach und richtig als eine Situation im Unterſchied von der Entwicklung durch eine Reihe von Situationen im Romane bezeichnet. Die Novelle hat dem Romane den Boden bereitet, das Erfahrungsbild der Welt erobert; das Mittelalter kannte Menſch und Welt nicht, träumte überall von Exemtionen, Bocaccio plauderte das Geheimniß aus, daß Menſchen Menſchen, „ſterbliche Menſchen" ſind. Dieſelbe Bedeutung hat die große Beliebtheit des Schwankes, wie er im ſechszehnten Jahrhundert in Deutſchland herrſcht. Dieſe kleinen Formen ſind zum Theil bloße Anekdoten. Die Anekdote iſt mit kurzer Spannung und Löſung zufrieden ohne das Reſultat eines fruchtbaren, inhaltvollen Blickes in die Wahrheit des Menſchenlebens, daher meiſt komiſch; die Novelle dagegen bewegt ſich auch im tragiſchen Gebiet, und zwar mehr, als der Roman. Es liegt dieß in ihrer ſtrafferen Natur; wer Intereſſantes kurz erzählen will, muß das Retardirende ſchneller niederwerfen und auf die Kataſtrophe zueilen, wo ſich aber dieſe acuter hervordrängt, da iſt auch die ſchärfere Schneide des Schickſals, wie die Pritſche des lächerlichen Zufalls, im Zuge des Ausholens. Es lag der modernen Zeit ſehr nahe, den Inhalt der Novelle als Thema zu behandeln, d. h. unſere Converſation und Debatte ſo in ſie zu verlegen, daß eine Lebensfrage, ein Kampf geiſtiger Richtungen, dunkle Erſcheinungen des Seelenlebens und dergl. vorherrſchend geſprächsweiſe erörtert werden, während in den perſönlichen Schickſalen zugleich die factiſche Antwort erfolgt. Die Form iſt bedenklich, denn es liegt nur zu nahe, die zweite Seite, welche natürlich den weſentlichen Körper des Ganzen bilden müßte, zur Nebenſache zu machen und ſo die Idee didaktiſch, ſtatt poetiſch und zwar mit dem beſondern Geruche des Salons, der Theegeſellſchaft herauszuſtellen, wie wir in den meiſten Novellen Tieck's ſehen. Ein Anderes iſt es, wenn eine harmloſe Geſellſchaft ſich Novellen erzählt, wie bei Bocaccio, wo denn ſchließlich allerdings auch die Erzählenden ſelbſt eine

Novelle spielen mögen; ohne Bocaccio's Naivetät ist auch dieß von Tieck (im Phantasus), Göthe und And. nachgeahmt. — Eine gegen den Roman hin erweiterte Novelle sind Göthe's Wahlverwandtschaften, sie bleiben aber in ihrer Grundlage fest auf dem Boden der Dichtart, denn sie schildern nicht einen ganzen Entwicklungsgang einer Persönlichkeit, die Hauptpersonen sind beziehungsweise reif; eine einzelne, verfängliche Lebensfrage, die Frage über das Verhältniß zwischen Freiheit, Pflicht, Selbstbeherrschung und dunkeln physiologisch-psychischen Gewalten, die Individuum an Individuum bannen, bildet den wesentlichen, ächt novellenhaft spannenden Inhalt und nur die breite Fülle der Darstellung bringt den Romancharakter hinzu. —

Wir hätten nun hier mancherlei schwer zu bestimmende Nebenformen zu besprechen, sagen aber nur ein Wort von der sog. poetischen Erzählung. Sie hätte schon neben dem classischen Epos erwähnt werden können, sie läuft aber ebenso neben dem Roman und auch der Novelle her. Dort erscheint sie, wie z. B. die Erzählungen einzelner Thaten des Herkules bei Theokrit, als eine epische Studie, ein Eidyllion, aber im hohen Style, nur ohne die Weihe, welche die Einreihung in den Zusammenhang des großen Weltbildes gibt. Soll zwischen der poetischen Erzählung der neueren Zeit und der Novelle ein fester Unterschied angegeben werden, so kann er nur darin liegen, daß jene entweder im Sinne des Hinneigens zum Historischen, oder zum Didaktischen mehr stoffartig ist, wiewohl sie im Uebrigen ihre Materie mit mehr oder weniger Selbstthätigkeit der Kunst umbilden mag. Hoch stehen in der ersteren Gattung trotz der Bitterkeit, die sie verdüstert, an Kunsttalent die Erzählungen Heinrich's von Kleist. Die zweite Gattung war in der Periode, die der Revolution in der neueren Poesie vorangieng, sehr beliebt; man trug in anekdotenhaftem Gewande gern schalkhafte oder rührende Pointen, Sätze der Lebenserfahrung, Menschenkenntniß vor, wie Gellert, Lichtwehr, Pfeffel. Diese Sachen waren, um ihnen etwas mehr Schein zu geben, versificirt; sie blühten gleichzeitig mit der Fabel und sind ihr verwandt.

2. Die Novelle führt uns zum Idyll (oder, um bei dem Sprachgebrauche zu bleiben, der die moderne Form mit einem grammatischen Genusfehler zu bezeichnen einmal gewohnt ist,) zur Idylle zurück. Das classische Sittenbildchen wird in der modernen Zeit vor Allem der Composition nach erweitert: der bloße Keim einer Handlung, der in ihm lag, entwickelt sich, es bekommt eine Fabel, wird Erzählung, daher auch größer an Umfang. Es erhellt schon daraus, daß dieser Zweig höhere Wichtigkeit erhalten hat, und der innere Grund liegt darin, daß eine Stimmung, die wir nur erst als ganz schwachen Anhauch im classischen Idyll gefunden haben, nunmehr völlig ausgebildet den Charakter der Gattung bestimmt: das Gefühl der Unnatur in der gebildeten Gesellschaft, der Härte und Kälte

des öffentlichen, politiſchen Lebens. Es iſt dieſelbe Spannung der Sentimentalität, die erſt der Gegenſatz erzeugt, wie in der Landſchaftmalerei. Der gebildete Menſch erſcheint unwahr und getheilt, man ſucht den ungetheilten, wahren und glücklichen da, wo man dagegen auf die größeren Intereſſen verzichten muß; daher zieht ſich denn dieſe Dicht-Art dem Stoffe nach immer mehr zu den Ständen zurück, die ſo wenig als möglich vom Raffinement der Bildung berührt werden, zu Landleuten, Hirten. Wir können, was ihre frühere Geſchichte betrifft, nur andeuten, wie jene Spielerei und Affectation des Schäferweſens, worunter Höflinge verſteckt waren, in Italien aufkommt, von da nach Spanien, Frankreich, Deutſchland wandert, hier durch die Nürnberger ſich ganz zum Kindiſchen verſchnörkelt, wie ſpäter Geßner ſie zu vereinfachen und zu veredeln meint, indem er die Sentimentalität, nicht in jenem allgemeinen, ächten, ſondern im ſpezifiſch weichlichen, weinerlichen Sinn ihr eingießt und aus Naturmenſchen ihr empfindſames Gegentheil macht. Sieht man dieſe Dichtungs-Form genauer an und fragt ſich, was der richtige Styl ihrer Behandlung in der modernen Zeit ſei, ſo drängt ſich eine doppelte Beziehung auf: nach der einen Seite hat für uns die Idylle einen claſſiſchen Charakter, denn ſie zeigt ein ungebrochenes, naives Leben, wie es im Ganzen und Großen dem Alterthum eigen war; nach der andern Seite ſoll dieſe Beziehung zu keiner Unwahrheit, keiner falſchen Idealiſirung führen und man ſoll ſich wohl erinnern, daß gerade bei den Alten ſelbſt die Idylle es war, worin der realiſtiſche, charakteriſtiſche Styl ein Gefäß ſeiner relativen Ausbildung fand. Es ergeben ſich naturgemäß aus dieſer doppelten Beziehung zwei Stylrichtungen, die ſich aber vor extremem Gegenſatz hüten müſſen. Fr. Müller, der Maler, gab unter dem Einfluſſe des erwachten Intereſſes für das Volkslied der Idylle zuerſt realiſtiſche Wahrheit, ſpäter floß dieſer Auffaſſung der ganze Gewinn an innigem Einblick in die wahren Heimlichkeiten des Landlebens zu, den die Dialekts-Poeſie, namentlich die Hebel'ſche, brachte, man fieng überhaupt an, geſunder, objectiver zu ſchauen, und daraus haben ſich denn, nachdem Immermann mit dem trefflichen Dorfſchulzen in ſeinem Münchhauſen vorangegangen, die Idyllen in Novellenform, die Dorfgeſchichten gebildet. Wir haben in anderem Zuſammenhange (§. 881, Anm. 1.) bereits das Weſentliche dieſes Zweigs kurz bezeichnet. Das Landleben erſcheint hier nicht wie eine Oaſe, worin nur die Milch der frommen Denkungsart fließt; hier gibt es Kabalen, Neid, Engherzigkeit, Unſauberes aller Art, wie in der großen Welt, der Landmann wird auch nicht mehr vom Städter unwahr abgeſchieden, kommt vielmehr in Verkehr und Conflicte mit ihm, es erfolgen Rücktritte, Uebertritte zwiſchen beiden Ständen, kurz die Uebel der Geſellſchaft und das Glück der ländlichen Naivetät greifen ineinander über. Und dennoch muß der Kern der geſchloſſenen Schönheit des kindlich Engen, der gemüthlichen Heimlichkeit im geſunden

Erd- und Heu-Geruch erhalten bleiben. Dieß iſt das Schwere der Aufgabe, die B. Auerbach, obwohl er von falſchen Tönen und fühlbaren Spuren des allzu modern Bewußten keineswegs frei iſt, Epoche machend gelöst hat. Die Dorfgeſchichten haben ihren unbedingten Werth, aber die ganze Form darf nicht überſchätzt werden und hat ſich ſehr davor zu hüten, daß ſie ſich über den Beifall des lorgnettirenden Auges der modernen Geſellſchaft täuſche. — Wir haben hiemit der entgegengeſetzten Richtung der Zeit nach vorgegriffen; dieſer Realiſmus iſt im engſten Sinne modern. Die claſſiſche Richtung der großen Zeit der neueren deutſchen Poeſie ſchlug jenen andern Weg ein. Voß gieng voran, Göthe überholte ihn weit und ſchenkte der Poeſie ſein Meiſterwerk, das bis jetzt einzig daſteht und als unicum reiner Typus einer Gattung iſt: einer Idylle, die durch den Geiſt der Behandlung ſich zur Würde des Epos erhebt. Wir haben hier einen der reinſten Fälle der Kreuzung der Style, die uns durch unſere ganze Kunſtlehre begleitet, tief entſprechend jener claſſiſchen Idealität, welche in der Malerei Leop. Robert in das Sittenbild, Rottman in die Landſchaft eingeführt hat. Die Hauptperſonen ſind nicht Hirten, Bauern, aber auch nicht, wie bei Voß, Menſchen, welche der Sphäre der Bildung angehören, die vom Volke trennt, und nur durch das Amt auf das Land verſetzt ſind (wiewohl wir dieſem Stoffe, dem deutſchen Pfarrhauſe, ſeine Poeſie nicht abſprechen), es ſind Bewohner eines Städtchens, deren Geiſt Gewerb und Verkehr gelichtet hat, ohne den nothwendigen und vertrauten Umgang mit der Natur zu lockern. Ein höherer Ton iſt ſchon dadurch gewonnen; das große Weltgeſchick aber, wie es als Hintergrund aufſteigt, mit der einfachen Liebesgeſchichte im Vordergrunde ſich verflicht und ernſte, würdige, ſittliche Erwägungen, nationale Geſinnungen erweckt, gibt der ganzen Stimmung und Compoſition die epiſche Höhe, welcher in der Behandlung und Durchführung das reinſte claſſiſche Formgefühl entgegenkommt, das durch die einfachſten Mittel die ſchlichten Geſtalten in das Licht patriarchaliſcher Volksführer, homeriſcher Männer und Frauen rückt. Deutſches Herz, deutſcher Sinn für die kleinen Züge des engeren Lebens, Naturtreue und Charakteriſtik, maleriſcher Wurf und Hauch hat ſich hier in einer Verſchmelzung, die ſo nicht wiederkehren wird, mit griechiſcher Großheit, Reinheit und Plaſtik vereinigt und das Eine Werk war es werth, daß Wilh. v. Humboldt in ſeiner claſſiſchen Analyſe die Geſetze der epiſchen Dichtkunſt an ihm entwickelte.

β. Die lyrische Dichtung.

1. Ihr Wesen.

§. 884.

Die einfache Synthese des Subjects mit dem Objecte, worin jenes diesem sich unterordnet (vergl. §. 865), kann dem Geiste der Kunst nicht genügen; er fordert eine weitere Stufe, auf welcher dem Wesen nach die Welt in das Subject eingeht und von ihm durchdrungen wird, so daß alles Objective als dessen inneres Leben erscheint, und dem Verfahren nach die Umständlichkeit schwindet, durch welche das Epos der bildenden Kunst verwandt ist. Der Act der Freiheit, der diesem Verhalten zu Grunde liegt, wird jedoch in der verhüllten Form des Bestimmtseins, des Zustands, der Geist als Seele auftreten: die dichtende Phantasie stellt sich auf den Standpunct der empfindenden. Dieser Fortgang entspricht also demjenigen, der von der bildenden Kunst zu der Musik führt (vergl. §. 746). Die lyrische Dichtung, die er begründet, kann sich der Geschichte, wie dem Begriffe nach zu der epischen nur als die nachfolgende verhalten.

Die allgemeine Begründung des Uebergangs von der epischen zur lyrischen Poesie ist auf anderer Stufe dieselbe, wie die des Uebergangs von der bildenden Kunst zu der Musik. In der epischen Poesie ist zwar die Welt der Gegenstände geistig durcharbeitet, bewegt, wie sie es in der Malerei noch nicht sein kann, aber die dichtende Phantasie hat sich doch wieder auf den Boden der bildenden gestellt, sich das Object geben, sich durch es bestimmen lassen; sie hat den Geist wie ein Natursein angeschaut. Dagegen tritt nun in der Kunst dieselbe Forderung des Geistes auf, wie jene in der Philosophie, die vom Realismus zum subjectiven Idealismus fortdrängt und aus dem Satz Ernst macht, daß der Mensch das Maaß aller Dinge ist, indem er begreift, daß für ihn Alles nur so viel ist, als es für sein Bewußtsein ist. Es kann bei der Naivetät nicht bleiben, welcher die Gegenständlichkeit imponirt; die Welt soll vom Geiste ganz durchdrungen, durchkocht erscheinen und dieß kann, — auf dem Standpuncte, dem hier der objective zunächst Platz macht, — nur dadurch geschehen, daß sie überhaupt nicht für sich erscheint, sondern nur so, wie sie im Geiste gesetzt, zu seinem innern Bild und Leben geworden, ganz in ihn ein und aufgegangen ist. Speziell macht sich die innere Nothwendigkeit des Fortgangs zu der subjectiven Form in der Weise des epischen Verfahrens fühlbar. Wohl gewinnen wir dadurch jenes sonnenklare Bild der Dinge, aber es geht zu langsam.

Der Geiſt, der den Meiſel und Pinſel weggeworfen hat, um durch das geflügelte Wort zu ſprechen, kann nicht dabei ſtehen bleiben, daß er die langen Wege, auf denen jene die Erſcheinung der Dinge nachahmen, obwohl unter veränderten Beſchleunigungsverhältniſſen zu den ſeinigen macht, daß er, als Wortführer *für* die Dinge und Menſchen, doch immer noch *daneben* ſtehen muß und ſagen: ſo war Dieß und Jenes, jetzt hat Der, jetzt Jener dieß und das geſprochen u. ſ. w. Die Phantaſie muß ſich ihres von innen heraus bewegten und bewegenden Weſens bewußt werden, die Geduld für dieſe Form verlieren und eine andere ſuchen, welche, ob zwar mit Opfer, doch daſſelbe auf einem unendlich kürzeren Weg erreicht, eine Form, worin der dargeſtellte Menſch im eigenen Namen redet und ſo, daß er ſeine Erſcheinung ungeſagt, doch merkbar mitbringt und das Bild der Außendinge, wie ſie in ihm ſich ſpiegeln, durch das Ausſprechen der Spieglung ausſpricht. Wenn dieß die reine, allgemeine Bedeutung des vorliegenden Schrittes iſt, ſo darf er darum dennoch nicht als ein plötzlicher Aufgang der reinen Geiſtigkeit, als ein Act des Ich, das ſich in ſeiner reinen Freiheit erfaßt, verſtanden werden. Daß jene Vergleichung mit dem ſubjectiven Idealiſmus nur eine Parallele iſt, bedarf ohnedieß keines Beweiſes, denn wir ſind im äſthetiſchen Gebiete, wo ein naturloſer Geiſt überhaupt keine Stelle hat. Aber auch zu der Form des Verhaltens, welche äſthetiſch naturvoll iſt und doch den freien Geiſt als weltbeſtimmenden auffaßt und darſtellt, kann die Kunſt in dieſem erſten Schritte von der epiſchen Ausbreitung und Objectivität zur Concentrirung und ſubjectiven Intenſität noch nicht vordringen. Vielmehr wir befinden uns in der Mitte, wo Welt und Natur ſich in das Subject zuſammenzieht, in dieſem ſelbſt aber als die Naturform der empfindenden Seele ſich erhält oder wiederkehrt. Das lyriſche Subject iſt factiſch Welt-Einheit, Brennpunct der Welt, aber die Welt iſt in ihm nur Herz, Gemüth geworden; es vollſtreckt thatſächlich an den Dingen die Wahrheit, daß ſie nichts an ſich ſind, aber nur in einem tiefen, helldunkeln Träumen, worin ſich ihm die wahre Bedeutung ſeines Thuns ſo verbirgt, daß es unter die zufälligen Eindrücke von außen wie unfrei geſtellt iſt, daß es meint, ſein Zuſtand ſei ihm angethan, komme wie eine Naturnothwendigkeit über es, während es doch in Wahrheit ganz bei ſich iſt und Alles, was an es kommt, in dieß Ich auflöst. Es iſt dieß alſo eine Wiederkehr des Standpuncts der Muſik auf neuem Boden, die dichtende Phantaſie wird zur dichtend-*empfindenden*. Sie iſt als ſolche ganz naiv, aber freilich nicht mehr ſo, wie die dichtend-bildende, die epiſche. Zwar iſt dieſe, von der einen Seite betrachtet, klarer und freier: ſie ſchwebt ruhig über den Dingen und ſchaut ſie deutlich und hell, ſie ſcheint geiſtiger, bewußter. Sie iſt es auch, aber ſie iſt es nur, weil ſie noch nicht zu dem tiefen Prozeſſe fortgeht, dem Subjecte die Welt im Innerſten anzueignen,

und dieſer Prozeß muß auf dem Durchgangspuncte, der ſich als lyriſche Poeſie darſtellt, nothwendig mit Verluſt an jener Art von Klarheit und Freiheit verbunden ſein; die neue, höhere, zu welcher er führt, liegt noch unentwickelt und dunkel in ihm. Aber die Naivetät dieſes Dunkels iſt dennoch weit über die Naivetät des Epos hinaus: ſie iſt das Unbewußte des tiefen Verarbeitens, nicht mehr das Unbewußte des Anſtaunens. Sie ſetzt daher auch geſchichtlich eine größere Reife voraus. Der Schluß des §. faßt nur in einen Satz zuſammen, was zur Rechtfertigung der allgemeinen Eintheilung ſchon in §. 863, Anm. 1. ausgeführt iſt. Wir haben dort auch auf W. Wackernagel's pſychologiſche und hiſtoriſche Begründung verwieſen und fügen zur letzteren Seite nur noch eine allgemeine Bemerkung hinzu. In Griechenland giengen ſchwere Erſchütterungen voraus, Ringen der Parteien, des Adels und Volks, beider mit Alleinherrſchern, ehe der Einzelne ſich zu der Concentration und Vielſeitigkeit der inneren Erregung zuſammenfaßte, woraus die lyriſche Poeſie ſich entwickelte; im Mittelalter mußte erſt durch lange und wilde Kämpfe das Prinzip der chriſtlichen Religion mit dem Bruchſtücke heidniſcher Objectivität, das den Charakter dieſer Weltperiode weſentlich mitbeſtimmt, zuſammengegohren, deutſche, romaniſche und orientaliſche Elemente mußten in den Kreuzzügen durcheinandergerüttelt ſein, ehe die Knoſpe ſich erſchloß und die erfüllte Innerlichkeit ihren Duft im Liede verbreitete. Doch hat erſt die moderne Poeſie eine wahre und volle Lyrik ſchaffen können, denn es iſt nur der gebildete Geiſt, der die reichen Negationen durchlaufen und überwunden hat, welche Alles hervorlocken, was im Grunde eines Menſchenherzens ſchlummert. Aber ſelbſt ein ſichtbares Aufblühen der Volkspoeſie ſetzt eine Periode voraus, wo das Volk einer früheren Bindung und Dunkelheit der Zuſtände ſich entwachſen fühlt, wie im ſechszehnten Jahrhundert. — Anders verhält es ſich mit dem einzelnen Dichter: die Muſe, welche ganz ein Kind der Stimmung iſt, wird der Jugend mehr, als dem reiferen Mannesalter hold ſein; wenige Lyriker haben lange fortgeſungen, und auch dieſe mit den Jahren entweder ſeltener, oder, wenn reichlich, doch weniger rein poetiſch, ſondern contemplativ, didaktiſch.

§. 885.

1. Da es aber die dichtende Phantaſie iſt, welche ſich auf den Standpunct der empfindenden ſtellt, ſo liegt darin zugleich der Unterſchied von der Muſik: das Gefühl kann in der Dichtkunſt nur durch Anknüpfung an das Bewußtſein als Organ und Inhalt einer Kunſtform auftreten; das Subject ſpricht zwar nur ſich, ſeine Stimmung aus, vermag dieß aber blos dadurch, daß es theils Elemente der epiſchen Anſchauung, directe und indirecte Bilder, theils eigentliche Gedanken (gnomiſche Elemente) und Willensbewegungen in die Stimmungs-

Atmosphäre überträgt. Durch dieſe ſämmtlichen Mittel bewegt ſich die lyriſche Poeſie in den verſchiedenen Richtungen der Zeit, weſentlich aber iſt ſie im Gegenſatze gegen die epiſche Vergangenheit auf die Gegenwart geſtellt. 2.

1. Wir haben die Muſik als die ſchlechthin ſubjective Kunſt des Gefühls kennen gelernt, die als ſolche kein Object geben kann. Darum iſt ihre Form das reine, verglichen mit aller andern Kunſt geſtaltloſe Bewegungsleben des Tons. Die Poeſie hat ſich über dieſe Sphäre erhoben und ſpricht mit dem Vehikel des articulirten Tons, des Worts, die innere Welt im Lichte des Bewußtſeins aus. Wenn daher in ihr der Standpunct wiederkehrt, auf dem das ganze Syſtem der Künſte in der Muſik ſteht, ſo muß, da dieß eine Verſetzung auf denſelben von einem andern Standpunct iſt, zugleich mit der Analogie auch der tiefe Unterſchied ſich geltend machen; daher ſchon in §. 846, Anm. 2. geſagt iſt, daß gegen das Stylgeſetz, welches Verirrung der Dichtkunſt in das Gebiet der Tonkunſt abwehrt, auch die lyriſche Form keine Einwendung begründe. Man kann nun das Verhältniß ſo beſtimmen: das Gefühl iſt die reine Mitte des Geiſteslebens, woraus die bewußten Thätigkeiten ſtets auftauchen und worein ſie ſtets zurückſinken; dieſe ſtehen daher beſtändig an ſeiner Schwelle (vergl. §. 748. 749); die Muſik, als Kunſt des reinen Gefühls, öffnet ihnen dieſen Eintritt nicht; die lyriſche Poeſie öffnet ihn, umhüllt aber alle beſtimmte Geſtaltung, die hiemit eingelaſſen iſt, mit dem Schleier des Empfindungs-Elements: ein ſtets ſich vollziehender, ſtets ſich zurücknehmender Uebertritt auf andern Boden, ein Schweben zwiſchen dem reinen, unbewußten Sichſelbſtvernehmen und dem bewußten Vernehmen der Dinge, ein Nebel mit lichten Durchblicken. Das Gemüth geht nur aus ſich heraus, um in ſich zu bleiben; es kann ſeinen Zuſtand nur ausſprechen an Anderem, durch Hereinziehen von Solchem, was nicht mehr bloße Empfindung iſt, aber es wird dieſen Stoff auch blos hereinziehen, um ihm ſeine Farbe zu geben. Der lyriſche Dichter ſagt, was ſich dem Worte, indem es darein gefaßt wird, entzieht, er ſagt es daher ſo, daß er im Sagen verſtummt und durch ſein Verſtummen auf einen unerſchöpften unendlichen Grund hineinzeigt. Es zittert ein Unausſprechliches zwiſchen ſeinen Zeilen: das reine, wortloſe Schwingungsleben des Gefühls. Er nennt und zeichnet uns Dinge, Gedanken, aber in ihnen immer nur ſich, ſein Herz, wie ſie auf es wirken, aus ihm hervorſteigen und wie kein Ausdruck ihm genügt. — Wir haben geſehen, wie in der Poeſie die bildende Kunſt ſich wiederholt (§. 838); dieß wird in der epiſchen Dichtart im engeren Sinne zur Wahrheit, aber der Satz iſt ganz allgemein ausgeſprochen und muß auch in der Sphäre wahr bleiben, von welcher mit beſonderem Nachdruck das Andere gilt, daß in der Poeſie die Muſik wiederkehrt. So ſind es denn zunächſt epiſche Elemente, d. h. Bilder der Anſchauung, wodurch der

Lyriker ſeine ſubjective Stimmung objectivirt. Sehen wir nun an einigen Beiſpielen, worin dieſe Anſchauungsbilder, zunächſt die directen im Unterſchiede von den indirecten, metaphoriſchen, beſtehen und wie ſie ſich mit dem eigentlichen, unmittelbaren Gefühls-Ausdruck miſchen. In „Schäfers Klagelied“ hören wir unmittelbar kein Wort von dem, was der Inhalt iſt, dem in Liebesweh gebrochenen Herzen; er *zeigt* uns, wie er tauſendmal an den Stab gebogen auf dem Berge ſteht, in das Thal hinabſchaut, wie er in dunkler Bewußtloſigkeit hinabſteigt, die wenigen Worte „und weiß doch ſelber nicht wie“ laſſen uns aber nicht zweifeln, daß hier das Anſchauungsbild nur dient, um einen Zuſtand der tiefſten Verſenkung des Gemüthslebens zu enthüllen; es folgt der Zug des unbewußten Blumenbrechens, des Harrens in Sturm und Wetter unter dem Baume, wir erfahren dann den Grund des innern Leidens mit den Worten: ſie aber iſt weggezogen u. ſ. w., und nun, wo man meinen könnte, daß die Schilderung des innern Zuſtandes anfangen werde, bringt das Gedicht zunächſt noch einen äußern Zug: „vorüber, ihr Schafe, vorüber“ und hat zum Schluſſe nur Ein directes Wort für das, was Inhalt des Ganzen iſt: „dem Schäfer iſt gar ſo weh!“ Mignon haucht ihre Sehnſucht nach dem ſchönen Heimathlande in Anſchauungen Italiens aus, nur im Refrain bricht ſie ausdrücklich durch, aber auch nicht rein direct, ſondern als ein Wunſch, dahin zu ziehen, der eigentlich wieder ein Bild enthält. Gretchen im Fauſt ſagt uns in den Strophen, die ſie am Spinnrade ſingt, wie ſie nur nach dem Geliebten aus dem Fenſter ſchaut, aus dem Hauſe geht, ſchildert dann ſeine herrliche Erſcheinung und ſchließt mit einem Bilde der heißen Umarmung, wie ſich Herz und Phantaſie danach drängt, ſie ſpricht ſo die unendliche Sehnſucht in lauter Anſchauungsbildern aus; in jenem Liede des tiefſten Weh's, das ſich als Gebet an die Maria wendet, zeichnet ſie in wenigen Zügen zuerſt das Bild der vom Schwerte durchbohrten, zum Himmel aufblickenden Mutter Gottes, vor dem ſie kniet, ſie erzählt nachher (wir ſehen von den andern Strophen noch ab), wie ſie die Blumenſcherben mit Thränen bethaute, als ſie Morgens die Blumen brach, die ſie vor dem Bilde niederlegt, ſie ſchildert, wie ſie vor Aufgang der Sonne in ihrem Jammer ſchon aufgerichtet im Bette ſaß. Werther, ächt lyriſch, kann uns nur ſagen, wie ihm die Augen der Geliebten vor der Stirne brennen: „hier, wenn ich die Augen ſchließe, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft ſich vereinigt, ſtehen ihre ſchwarzen Augen. Hier! ich kann es dir nicht ausdrücken. Mache ich meine Augen zu, ſo ſind ſie da; wie ein Abgrund ruhen ſie vor mir, in mir, füllen die Sinne meiner Stirn.“ Es unterſcheiden ſich aus dieſen Beiſpielen bereits zweierlei Formen der objectiven Anſchauung: das lyriſche Subject führt uns erzählend, ſchildernd äußere Objecte vor, aber auch ſein eigenes Bild, indem es ſich vor ſeine und unſere Phantaſie in einem beſtimmten Zuſtand

hinſtellt. Die letztere Form iſt zwar ſubjectiv, aber im Subjectiven noch zu den objectiven Elementen zu zählen. Nun muß aber das in Empfindung verſenkte Selbſt auch unmittelbar von ſich ausgehend ohne dieſe Gegenüberſtellung ſeinen Stimmungszuſtand auszuſprechen ſuchen. Da derſelbe jedoch ſchließlich unſagbar iſt, ſo wird es auch für dieſe rein ſubjective Einkehr in ſich abermals nach objectiven Elementen greifen; es wird nämlich der leibliche Reflex des Seelenzuſtands dienen müſſen, um ein andeutendes Bild von dieſem zu geben. Man betrachte Mignon's Lied: „Nur wer die Sehnſucht kennt": das kranke Herz ſucht zu ſagen, was es leidet; da beruft es ſich zuerſt auf Andere, die daſſelbe leiden, die werden es wiſſen, ſagen läßt es ſich nicht; jetzt folgt ein Anſchauungsbild der zweiten Gattung der erſt von uns aufgeführten Formen: „allein und abgetrennt von aller Freude ſeh' ich an's Firmament nach jener Seite"; mit wenigen Worten wird hierauf ſächlich die Urſache des Leidens angegeben: „ach, der mich liebt und kennt, iſt in der Weite"; nun aber ſoll endlich der innere Zuſtand direct ausgeſprochen werden, da hat das unſagbare Gefühl nur Ein Mittel, es holt ein Bild aus der tiefen Durchwühlung, welche die Sehnſucht im phyſiſchen Leben hervorbringt: „es ſchwindelt mir, es brennt mein Eingeweide" und hier, wo derjenige, der das Lyriſche nicht verſteht, meinen wird, das Eigentliche, die wirkliche Entwicklung des Seelenzuſtands werde nun folgen, — verhaucht das Lied, es kann nur zum erſten Satze der Berufung auf Andere zurückkehren und ſchließen. So findet auch jenes erſte Lied Gretchen's kein directes Wort für ihren Zuſtand, als: „mein Herz iſt ſchwer, mein armer Kopf iſt mir verrückt, mein armer Sinn iſt mir zerſtückt"; und das zweite greift ebenfalls in die verſtörten Tiefen des leiblichen Lebens, doch nur, um ſogleich hinzuzuſetzen, daß auch dieß eigentlich unausſprechlich ſei: „wer fühlet, wie wühlet der Schmerz mir im Gebein? Was mein armes Herz hier banget, was es zittert, was verlanget, weißt nur Du, nur Du allein", dann findet die innere Qual nur das einfache Wort: Wehe, fühlt aber, daß es nicht genügt, und wiederholt es daher dreimal, auf den Buſen deutend: „wie weh, wie weh, wie wehe wird mir im Buſen hier"; ſie greift wieder zum Objectiven: „ich wein, ich wein', ich weine", und noch einmal zum phyſiologiſchen Bilde: „das Herz zerbricht in mir", dann aber, da dieß Alles unzureichend bleibt, zu jenen epiſchen Elementen der Vergegenwärtigung ihrer Leidensgeſtalt. Clärchen's Sehnſucht langet und banget in ſchwebender Pein, jauchzt himmelhoch zum Tode betrübt und kann nicht weiter. Das Objective, in jenem engeren und dieſem allgemeineren Sinne, genügt alſo nicht und eben das iſt die rechte Lyrik, die dieß nicht Genügen, dieß Wortloſe im Worte ausſpricht, aber es iſt doch der einzige Körper, an welchem der elektriſche Funke des Gefühls hinläuft und aufſprüht. So gewiß iſt im Lyriſchen ein epiſches Element, daß es ſogar Formen gibt,

welche ſcheinbar ganz darin aufgehen, eine Anſchauung zu geben, ſei es ein ruhendes Naturbild, Sittenbild oder eine Erzählung. Es iſt aber noch nicht die Rede von dieſen beſondern Formen, ſie ſind dem Abſchnitte von den Zweigen vorbehalten, hier nur vorbereitet. Betrachtet man nun das letzte der aufgeführten Mittel des lyriſchen Gefühls näher, ſo iſt es eine Art dunkler Symbolik, wodurch der leibliche Zuſtand den Seelenzuſtand reflectirt. Behutſam angewendet gilt ebendieſer Begriff dunkler Symbolik von den objectiveren Anſchauungs-Elementen, die vorher aufgeführt ſind. Es handelt ſich hier noch gar nicht von der eigentlichen Vergleichung, aber das Angeſchaute wird ähnlich wie in dem dunkeln Zuſammenfühlen von Inhalt und Bild im altreligiöſen Symbole zu einem Spiegel, verliert ſeine Selbſtändigkeit, das Gefühl, hülflos in ſeiner Unausſprechlichkeit, hängt ſich daran, heftet ſich daran, ſenkt ſich hinein, um ſich an ihm wie an einem Sinnbilde zum Ausdruck zu verhelfen. So in Desdemonen's Liede der Refrain von der grünen Weide; das verlaſſene Mädchen ſagt uns nicht, wie ſie unter der Weide ſitzt und ihr die grauen, hingegoſſenen Blätter und Zweige zum Bilde ihres Zuſtands werden, der ſich ganz in Thränen hingießen möchte, ſie vergleicht nicht, es ſchwebt ihr nur ſo vor, aber ſie muß immer darauf zurückkommen. Ein andermal ſind es Blumen, ein murmelnder Bach, eine neblige Haide, woran das Gefühl des eigenen Zuſtandes anſchließt. In Göthe's Strophe: „Ueber allen Wipfeln iſt Ruh'" haben wir dieß innig ſymboliſche Hineinfühlen in die Natur oder das Herausfühlen aus ihr in unvergleichlich reiner Form. In Ed. Mörike's Jägerliede erinnert die zierliche Spur des Vogels im Schnee den Waidmann an die zierlicheren Züge in den Briefchen der geliebten Hand aus weiter Ferne; nun ſieht er einen Reiher hoch in den Lüften und voll von dem Gedanken der Macht der Liebe über Zeit und Raum ruft er aus: tauſendmal ſo hoch und ſo geſchwind die Gedanken treuer Liebe ſind. — Ein Anderes iſt nun die eigentliche Vergleichung. Es bedarf keines Beweiſes, daß das Gefühl aus demſelben Grunde, wie nach jenen zunächſt directen Bildern, nach ihr greift, nämlich eben, weil es nicht unmittelbar ſich ſelbſt ausſprechen kann. Daher ſpielt die Vergleichung in der Lyrik eine ſo weſentliche Rolle wie im epiſchen Gebiete, ja ſie wird noch ungleich häufiger auftreten, aber in einem ganz verſchiedenen Charakter: ein Unterſchied, den wir nachher an anderem Orte verfolgen werden; hier weiſen wir auf die Stärke der Geltung dieſes Mittels zunächſt nur hin, indem wir eine tief bezeichnende Erſcheinung hervorheben: das Bedürfniß, die dunkle Stimmung in einem Andern Helleren zu ſpiegeln, dem in's Unendliche ſich verlierenden Hintergrunde das Gegengewicht eines deutlichen Vordergrunds zu geben, iſt ſo ſtark, daß es die Lyrik liebt, geradezu eine ganze Empfindung, einen ganzen Gedanken nur an einem Tropus fortlaufend und ihn durchführend zu entwickeln

Erzeugniſſe, die man wohl in beſonderer Anwendung des Worts allegoriſche Gedichte genannt hat. So fühlt Göthe im Schwager Kronos mit den Wechſeln einer Wagenfahrt die Wechſel eines Menſchenlebens warm und innig zuſammen; er läßt in dem nachgedichteten Volkslied Haidenröslein einen ſchalkhaften Gedanken durch das Bild vom gebrochnen Blümchen durchſpielen; er ſpricht einen ernſten und tiefen Gedanken direct als Sinn des Bildes aus im „Geſang der Geiſter über den Waſſern“, ſo Uhland in der „Ulme zu Hirſchau“.

Der §. ſagt, daß das Gefühl auch zu dem Ausdruck von beſtimmten Gedanken und Willensbewegungen fortgehe, um ſich eine Sprache zu geben. Wir haben einen Fall des Erſteren in den ſo eben angeführten Beiſpielen gefunden, er enthält aber natürlich nicht die einzige Art, ſondern in jeder Weiſe wird der lyriſche Dichter ausdrücklich Gedachtes ſeinem Erzeugniß einflechten. Es iſt die Vollendung des Unterſchieds von der Muſik, daß hier das Gefühl zum wirklichen Betrachten, zum Denken des Allgemeinen ſich erſchließt, ohne doch ſeinen Charakter zu verlieren, denn die Gedanken dürfen nur auf ſeinem Strome ſchwimmen, müſſen in das grundbeſtimmende Element ſeines Erzitterns und Schwebens hineingezogen ſein, oder richtiger, nur aus ihm aufſteigen, um wieder in ihm unterzutauchen. Allerdings liegt die Abirrung in das Sentenziöſe und überhaupt das Philoſophiſche, Lehrhafte nahe, die Probe aber, ob dieß Außeräſthetiſche der Ausgangspunct und das Herrſchende, oder nur ein Strahl ſei, an dem das Helldunkel der reinen Stimmung Licht ſucht, wird nicht ſchwer ſein. Wir kommen auf dieſen Punct und die allerdings feinen Grenzbeſtimmungen anderswo zurück. Dieß gedankenhafte Element bezeichnet der §. kurz als das gnomiſche, natürlich nicht zu verwechſeln mit der beſondern Form der gnomiſchen Poeſie. — Auch mit Willensbewegungen verhält es ſich ſo, daß die lyriſche Dichtung, während die Muſik ſie nur anzukündigen ſcheint, ohne ſie ausſprechen zu können, ſich ihrem wirklichen Ausdruck öffnet; ja es muß eine Lyrik des Willenspathos, des kriegeriſchen, politiſchen, ethiſchen geben, die darum noch nicht Tendenz-Poeſie iſt, ſondern der Bedingung genügt, daß die Empfindung das beſtimmende Element bleibe, in welches die Idee, deren Widerſpruch mit der Wirklichkeit den Willens-Eifer begründet, erſt ganz ſich umgeſetzt hat. — Eine andere, negative Bedingung, die gerade hier beſonders zu betonen iſt, nämlich die, daß das Pathologiſche überwunden ſei, wird nachher zur Sprache kommen. Uebrigens verſteht ſich, daß, was wir epiſche oder Anſchauungs-Elemente genannt haben, in der Wirklichkeit von dieſen Eintritten in die Welt des denkenden und wollenden Geiſtes nicht zu trennen iſt, daß ſie vielmehr insgeſammt an und miteinander verlaufen.

2. Die Unterſcheidung dieſer Elemente, welche überall nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hinweiſen, führt auf die Zeitbeſtimmung.

Es ist schon in §. 862 gesagt, daß die lyrische Poesie auf die Gegenwart, wie die epische auf die Vergangenheit gestellt ist. Es ist dieß nur ein anderer Ausdruck für den Satz, daß das Bestimmende dieser Dicht-Art die lebendige, alles Object in sich verarbeitende Subjectivität ist. Das Lyrische ist ganz auf *diesen* Moment concentrirt: jetzt, eben jetzt empfindet ein lebendiger Mensch die Welt so und nicht anders. Allein der Moment flieht im Werden und weicht dem folgenden. So ist die Gegenwart nur der stets relative Punct, von welchem aus der Lyriker die Vergangenheit und Zukunft durchmißt. Von ganz besonderer Stärke ist die Richtung der Vergangenheit. Wo das Gefühl selbständig waltet, ist die Wehmuth des Rückblicks bestimmender Grundzug, ein Flor, der über Allem, auch dem Heitern liegt; denn als ein dunkles Schwingungsleben ist das Gefühl wesentlich ein Vernehmen der Zeit, eigentlich die Zeit selbst als subjectives Vernehmen des ewigen Wechsels; dieser Ton, den wir schon im Epischen fanden, dieser Zustand, als säße man am Strome der allgemeinen Vergänglichkeit und hörte ihn rauschen, wird im Lyrischen herrschend und wesentlicher Grundzug. Die Gegenwart weist aber durch Hoffnung oder Furcht nothwendig auch auf die Zukunft und die Empfindung schwillt in zarterer oder gewaltsamerer Weise nach ihr hin, das Selbst stellt sich in sie hinaus und schaut dort sein Bild. Den Zug der Wehmuth hebt auch dieß nicht auf, es zieht sich vielmehr etwas hindurch, ein Klang, der zu sagen scheint, daß auch dieß Zukünftige einst vergangen sein wird. Wie diesen verschiedenen Beziehungen nun die Elemente der Anschauung, der Betrachtung und der Willensbewegung als Ausdrucksformen dienen, bedarf keiner Auseinandersetzung.

§. 886.

Wie die lyrische Dichtung der Zeit nach wesentlich auf den Moment gewiesen ist, so dem Umfange nach, in welchem sie das Objective ergreift, auf die *Vereinzelung*: es ist wesentlich *dieses* Subject, das in *dieser* Situation von einem Punct aus der Totalität der Welt berührt wird; daher ist empirisches Erleben in der Form der Zufälligkeit vorausgesetzt, daher liegt auch das Pathologische (vergl. §. 393, 2.) besonders nahe und muß an dieser Stelle ausdrücklich wieder abgewiesen werden. Das freie und universale Gemüth, das in Kampf und Schmerz sich mit der Welt versöhnt hat, legt nun zwar in jedes Einzelne sein ganzes Inneres und das Gefühl des Universums, aber unentwickelt, und nur die Gesammtheit der lyrischen Aeußerungen gibt das Bild einer Persönlichkeit, eines Volks, der Völker, der Welt. Die bestimmte Art des Zusammenfühlens der Individualität und der Welt verleiht dem Gedichte seinen *Duft*.

Die lyrische Poesie hat über der Innigkeit, die ihr gewonnen ist, das Object zwar nicht so ganz verloren, wie die Musik; wir haben ihre epischen

bildlichen, gnomiſchen, überhaupt einen Gegenſtand nennenden Elemente kennen gelernt; aber ſie kann das Object nicht entwickeln, nicht ausbreiten. Iſt ihr zeitliches Element die Gegenwart, alſo der Augenblick, ſo iſt in Beziehung auf ihren Verkehr mit den Gegenſtänden ihr Charakter die Punctualität; ſie iſt ein punctuelles Zünden der Welt im Subjecte: in dieſem Moment erfaßt die Erfahrung dieſes Subject auf dieſe Weiſe. Wir haben in §. 393, 1. für alle Phantaſiethätigkeit gefordert, daß ſie von der zufälligen Anregung durch irgend ein Naturſchönes ausgehe, allein in den andern Gebieten wird an dem ſo gegebenen Stoffe fortgebildet, bis er ein größeres Weltbild darſtellt, das eine zweite, ideale Natur iſt und worüber man den Ausgangspunct rein vergißt; die Muſik fällt hier weg, da ſie gar kein Mittel hat, den Anſtoß, wovon die erfindende Stimmung ausgegangen, erkennbar durchblicken zu laſſen; der lyriſche Dichter aber ſagt es recht ausdrücklich, daß er bei dem und dem Anlaß, hier am Fluß, im Gebirge, hier, wo er die Geliebte zum erſten oder letzten Mal geſehen, wo er am Todtenbette des Freunds geſtanden u. ſ. w., den Grundgehalt des Lebens ſo oder ſo gefühlt hat; wir ſehen ihn im Nachen auf dem Strom, über den er vor Jahren ſchon einmal gefahren, von den Manen derer, die damals mit ihm waren, begleitet; wir ſehen ihn dem Schnee, dem Regen entgegenſtürzen, um die Bruſt zu kühlen, mit ſchlagendem Herzen geſchwind zu Pferde ſteigen, das Rebengeländer an ſeinem Fenſter mit Thränen befeuchten; das Mägdlein ſteht am Herde, muß Feuer zünden früh, wenn die Hähne kräh'n, und wie ſie in's Feuer blickt, fällt ihr ein, daß ſie die Nacht vom treuloſen Knaben geträumt hat, die Verlaſſene ſchleicht durch's Wieſenthal als im Traum verloren. So accentuirt der Lyriker die Situation und eben weil er ſie als ſolche accentuirt, mit einem raſchen Lichte beleuchtet, geht er nicht zu der Ausführung fort, worin ſie ihre Bedeutung verlöre. Daher gilt von der lyriſchen Dichtart wie von keiner andern das Göthe'ſche Wort, daß ein wahres Gedicht Gelegenheitsgedicht im höheren Sinne des Wortes ſei, daher konnte aber auch in keinem Kunſtgebiete das Wahre dieſes Wortes ſich ſo ſehr dahin verkehren, daß man unter Gelegenheit einen Anlaß verſtand, von dem nicht freie Gunſt der Muſe, ſondern die Abſicht des Machens, etwa gar auf Beſtellung, ausgeht. Die Gelegenheit iſt der Zufall des Anlaſſes, der die Phantaſie abſichtslos in Bewegung ſetzt. Alles äſthetiſche Erfinden iſt zufällig, aber in keinem Gebiete betont ſich der Begriff der Zufälligkeit ſo, wie im lyriſchen, eben weil der außer aller Berechnung liegende Ausgangspunct als ſolcher in der Situation premirt und erhalten wird. Die Situation iſt der Moment, wo Subject und Object ſich erfaſſen, dieß in jenem zündet, jenes dieß ergreift und ſein Weltgefühl in einem Einzelgefühl ausſpricht. Treffende und feine Bemerkungen über dieſen Lebenspunct der ächten Lyrik gibt Gervinus in ſeiner meiſterhaften

Schilderung des deutschen Volksgesangs (Gesch. d. Nat.-Lit. d. Deutsch. Th. 2, VII, 1). — Vermöge dieses Charakters liegt nun das Pathologische im lyrischen Gebiete näher, als in andern; wir haben es längst besprochen und abgewiesen und brauchen daher hier nur zu sagen, daß es wegen der stärkeren Versuchung besonders ausdrücklich zu verwehren sei. Die jambische Poesie der Griechen, so manches von Zorn und Rache glühende Lied der Araber, der französischen Dichter des Mittelalters, vor Allem aber die neuere Zeit mit ihrer so ungleich vertieften Spannung der Gegensätze im Subjecte liefert unzählige Proben; was der unmittelbare Natur-Ausbruch der Leidenschaft sei, zeigt namentlich Bürger in Stellen, wie: „denn wie soll, wie kann ich's zähmen, dieses hochempörte Herz? wie den letzten Trost ihm nehmen, auszuschreien seinen Schmerz? Schreien, aus muß ich ihn schreien" u. s. w. Die Gefahr, daß „die Hand, die vom Fieber zittert, das Fieber zu schildern unternehme", hat noch einen bestimmteren Grund, als den, daß die Forderung des in gegebener Situation lebensfrisch Gefühlten so leicht mißverstanden wird: er liegt in der falschen Deutung der Wahrheit, daß das Land des Gefühls ein Land der Schmerzen ist. Erleben, erfahren heißt durch Leiden gehen; die Welt in sich verarbeiten, heißt durch das Meer der Qualen schwimmen. Das Object tritt nicht kampflos in das Subject ein, um aus ihm verklärt im Glanz und Dufte der Empfindung hervorzusteigen; die naive epische Freude an den Dingen muß erst bitter vergällt, das Ideal, womit der jugendlich geschwellte Geist an die Welt geht, mit der rauhen Unerbittlichkeit hart zusammengestoßen sein, ehe die Blume der tieferen, gefüllteren Lyrik aus den Tiefen des Gemüthes sproßt. Die Lyrik hat diesen Lebensprozeß in seiner innersten Spannung auszusprechen und so unzählige Lieder der unbefangenen Heiterkeit sie geschaffen hat und schafft, so geben doch diese nur zusammengefaßt mit der weit größeren Summe der schmerzvollen das ganze und wahre Bild dieser Dicht-Art. Aber eben: der Kranke kann die Krankheit nicht darstellen; nur das Gemüth, das sich zur Seligkeit der idealen Freiheit durchgekämpft hat oder doch die tiefe Anlage dazu, die Kraft der Gesundheit in sich trägt, um die gefährlichsten Krankheiten in glücklichen Krisen zu überstehen, wird die einzelne Erschütterung, wie sie so eben noch in ihm nachzittert, verklärt, zur Allgemeinheit der Idee gereinigt wiedergeben. Göthe's unverwüstliche Elastizität steht auch in diesem Zusammenhang als reines Muster da. In seiner Hand wird Alles leicht und frei, verliert die Erdenschwere, schwebt im Aether der reinen Stimmung und Form. An dem Morgen, da er Wetzlar verläßt, die Flamme einer verzehrenden Leidenschaft, in welche die Zeitstimmung der Sentimentalität noch ihr Oel gegossen, noch heiß im Herzen, dichtet er „Pilgers Morgenlied"; der Nord des Lebens „zischt ihm tausendschlangenzüngig um's Herz", aber die Liebe des einzelnen Mannes zum einzelnen Weibe wird ihm zur

„allgegenwärtigen Liebe, die ihn durchglüht, die ihm gegossen in's frühwelkende Herz doppeltes Leben: Freude, zu leben, und Muth."

Das einzelne Werk der lyrischen Muse wird durch diese Unendlichkeit, den Ausdruck eines freien, in der Klarheit des Universalen lebenden Gemüths zum Mikrokosmus. Allein die Kunst im Ganzen und Großen strebt dahin, den Mikrokosmus in einem entfalteten, größeren Ausschnitte des Makrokosmus niederzulegen; die Lyrik faßt nur einen kleinen Punct der Welt an und läßt ihm keine Selbständigkeit, entwickelt ihn nicht, sondern eilt, ihm den Klang des Gemüths zu entlocken; der kleine Punct wird dadurch wohl zu einer Welt, aber doch nicht so unbedingt, wie es Angesichts des größeren Kunstwerks keine Welt mehr gibt, sondern die ganze Welt jetzt hier, in diesem Bild enthalten ist, wir fühlen vielmehr den Vorbehalt durch, daß es unzählige andere Puncte der Berührung und Klänge geben kann, die erst das Weltbild vollenden. Man muß daher die Erzeugnisse der lyrischen Dichtung summiren, das Bild der ganzen einzelnen Persönlichkeit und ihrer Weltauffassung entspringt nur aus der Reihe ihrer Lieder; diese Reihe neigt an sich zu Gruppen, die einen Lebenszustand erst entfalten. Die Gruppen führen wieder aufeinander und schließen sich zum Gesammtbilde ab. Solche Gruppen sind aber im Großen die lyrischen Poesieen ganzer Völker, wie sie sich unterscheidend ergänzen, und nur die lyrischen Dichtungen aller kunstsinnigen Nationen zeigen die Welt auf ihren verschiedensten Puncten von der Subjectivität nach ihren verschiedensten Seiten erfaßt, durcharbeitet, poetisch durchwühlt und so die Welt im Subject oder umgekehrt. — Wir können dieß Alles so zusammenfassen: die lyrische Poesie hat nicht sowohl bestimmten Körper, als bestimmten Duft. Man vernimmt in ihr die Persönlichkeit und ihre Art, die Gefühlsweise ganzer Nationen, vereinigt mit der bestimmten Natur der Gegenstände, an die das Gefühl im einzelnen Fall und in herrschender Richtung anschießt, wie eine spezifische Atmosphäre, die man gern mit einem feinen, aber entschiedenen Eindruck auf den Geruchsinn vergleicht. Es ist, wie wenn man vom Weine sagt, er habe Blume, eine bestimmte Blume, womit man ausdrücken will, daß man das Erdreich, worin er gewachsen, die Zone, die ihn gereift, in den feinsten Nerven durchfühle. Es ist vielleicht das höchste, absolute Lob, wenn man von einem lyrischen Gedichte sagen kann, es habe Duft. Herder hat, wie Wenige, das Organ gehabt, diesen Duft zu finden und zu unterscheiden.

§. 887.

Der lyrische Styl ist im Unterschiede vom epischen (vergl. §. 869) darauf gewiesen, mehr errathen zu lassen, als auszusprechen, vom Aeußeren auf das Innere zu deuten und daher nicht in gemessener Ruhe zu entwickeln, sondern

rasch, abgebrochen fortzuschreiten. Die Composition verknüpft die Vorstellungen nicht nach ihrer objectiven Ordnung, sondern liebt Absprünge, die ihren Zusammenhang in der subjectiven Einheit des Gefühls haben und nur entfernt der relativen Selbständigkeit der Episode sich nähern können. Die wirkliche Einheit liegt darin, daß sie ein organisches Bild des Verlaufs einer Stimmung gibt, worin eine Bewegung durch drei Hauptmomente (vergl. §. 500, c) sich vernehmlich durchziehen wird. Diesem Gange sagt die unterbrechende und abschließende Rückkehr zum Grundtone durch den Refrain zu. Die Natur des Gefühls fordert Kürze des Ganzen.

Es wird sich zeigen, daß der Unterschied der Style in der lyrischen Poesie nicht in der durchgreifenden Bedeutung auftreten kann, wie in der epischen; wir erwähnen ihn vorläufig schon hier, um zuzugeben, daß die direct ideale, plastische Richtung allerdings den stammelnden, sprungweisen, andeutenden Charakter nicht in dem Maaße tragen wird, wie die naturalistische und individualisirende; allein es wird dieß nur ein sehr relativer Maaß-Unterschied sein, denn die spezifische Natur des Gefühls ist sich überall gleich: sie kann sich eigentlich nicht in Worten ausdrücken und wenn sie es doch versucht, muß sie es so thun, daß man den Worten ansieht, es sei immer noch mehr zurück, als ausgesprochen ist. Je mehr ich mein Gefühl zur klaren Gestalt beredt und in flüssigem Zusammenhang herausbilden kann, desto mehr hört es schon auf, Gefühl zu sein. Wir haben gesehen, daß epische Anschauungs-Elemente, Gedanken und Willensbewegungen herbeigezogen werden, um einen Anhalt zu geben, an dem das Unergründliche zur Aeußerung gelange; es muß aber eben zugleich die Unzulänglichkeit dieses Anhalts zu Tage treten, es sind Lichter, die das Dunkel nicht ganz erleuchten, sondern wieder zerrinnen und so ein Helldunkel erzeugen. Namentlich muß sich dieß an dem indirect bildlichen Elemente, den Tropen, bewähren: die lyrische Poesie wird die kühn verwechselnde Metapher dem begründenden, entwickelnden Gleichnisse vorziehen, das gerne dem Bilde die Ausführlichkeit einer über den Vergleichungszweck hinausgehenden selbständigen Schönheit zuwendet. Es bleibt also dabei, daß das ahnungsvoll nach innen Deutende, Springende, Unentwickelte recht im vollen Gegensatze gegen das Epische den allgemeinen lyrischen Stylcharakter bildet. Man sehe darauf jenes Lied und lied-artige Gebet Gretchen's in Göthe's Faust an und beobachte, wie hier das ächt lyrische Gefühl von jedem Versuche der Entfaltung, der Ausbreitung wieder in seine unerschöpfliche Tiefe zurücksinkt. Dieß Stylgesetz wird sich am meisten da bewähren, wo es am meisten in Gefahr sein wird, nämlich in den Formen, die innerhalb der lyrischen Poesie episch zu nennen sind, also die Aufgabe haben, im Zusammenhang erzählend darzustellen; hier wird der lyrische Charakter der scheinbar

ablenkenden Aufgabe zum Trotz, also gerade mit doppeltem Nachdrucke sich geltend machen. — Der allgemeine Satz führt sogleich zu der Frage nach der Composition und hier bewährt sich, was von der Schwäche des Unterschieds der Style gesagt ist, daran, daß gerade der direct ideale, classische Styl auf seiner Höhe am vollständigsten ausgebildet hat, was man die lyrische Unordnung nennt. Sie hat sich vorzüglich in der Ode festgesetzt; Pindar componirt wahrhaft labyrinthisch, knüpft Fäden an, läßt sie wieder fallen und flicht sie erst am Ende so zusammen, daß die Bedeutung klar wird (vergl. u. A. Otfr. Müller Gesch. d. griech. Lit. B. 1, S. 409 ff.). Diese vielbesprochene Art der Anlage, das Abspringen zu weit von einander entlegenen Gegenständen, das scheinbar gesetzlose, der bloßen Einbildungskraft angehörige Spiel der Verknüpfung der Vorstellungen erklärt sich leicht daraus, daß die wirkliche Ordnung eine subjective ist und die objectiven Elemente aus dem Einen Gesichtspuncte der Stimmung verbindet. Diese schwebt über der Welt, wie ein Magnet, an den auf Kosten des sächlichen Zusammenhangs Jedwedes anschießt, was eine wesentliche Seite der Beziehung zu ihm hat, oder sie kann mit dem schwebenden Vogel im Anfange von Göthe's Harzreise im Winter verglichen werden: „Dem Geier gleich, der auf schweren Morgenwolken mit sanftem Fittig ruhend nach Beute schaut, schwebe mein Lied!“ Man wird sich hierüber klare Rechenschaft geben, wenn man an sich selbst beobachtet, wie im Zustande entschiedener Gefühlsstimmung die Phantasie umherschweift, als handle sie, vom Denken nicht überwacht, ganz willkürlich für sich; man wird sich zuerst wundern, wenn man sich darauf besinnt, bei wie fremdartigen Gegenständen sie herumgeirrt ist, hernach aber sich überzeugen, daß sie im Dienste des Einen Grundgefühls gehandelt hat. Der Wahnsinn als fixe Idee ist ein krankhafter Verlust des ganzen Geistes in diesen Zustand, dem die Kunst als einem Zustand unter andern freie ästhetische Form gibt: er sieht alle Dinge außerhalb der richtigen Ordnung nur im Zusammenhang mit Einer habituell gewordenen Vorstellung, Empfindung; Blitz, Donner, Sturm und Regen, Edgar's Erscheinung, Gloster's feinen Hut und alles Andere bezieht Lear nur auf den Undank seiner Töchter. Die Phantasie kann auf dieser scheinbaren Irrfahrt bei diesem oder jenem Bild auch länger verweilen, als der sprungweis bewegte Charakter der Dichtung es zuzugeben scheint, und man kann dieß Episode nennen. Dahin gehören z. B. die mythischen Erzählungen Pindar's, wie die des Argonautenzugs im Pythischen Gedicht auf den Kyrenäischen König Arkesilas, allein das herrschende Gefühl ruft die Phantasie von diesem Verweilen doch ungleich rascher zurück, als die epische Anschauung; so im gegebenen Beispiele, wo jenes Bild nur dient, die Größe des Kyrenäischen Königsgeschlechts durch den Ruhm der Argonauten, von denen es abstammt, zu verherrlichen. In der modernen Lyrik werden solche Episoden-

ähnliche Stücke weit kürzer ſein, weil der ſubjective Charakter hier überhaupt das Anſchauungs-Element weit mehr in die Enge zuſammenzieht, man kann ſagen, weil ſie ächter lyriſch iſt. Die Einheit des lyriſchen Gedichts iſt denn weſentlich Ton-Einheit und es gleicht jener Richtung in der Malerei, welche nicht nur die Schönheit der Zeichnung, ſondern überhaupt den Werth der Gegenſtände gegen den Stimmungston zurückſtellt. Wir ſind aber jetzt im Elemente des zeitlich Bewegten: die Ton-Einheit muß alſo in Ton-Unterſchiede ſucceſſiv auseinandergehen und kann als Einheit von dieſen ebenſoſehr Bewegungs-Einheit heißen. Ein beſtimmtes Gefühl ſoll im Liede den Weg gehen, den ihm ſeine Natur vorſchreibt, und nicht ruhen, bis es erſchöpft iſt. Es bedarf keines Beweiſes, daß auch hier der Dreiſchlag von Anfang, Mitte, Schluß, wie wir ihn für alle Compoſition als organiſch gegeben aufgeſtellt haben, das Grundgeſetz der Gliederung bilden wird: Anſchwellen, Ausbrechen, ſich Beruhigen iſt der natürliche Verlauf jeder beſonderen Stimmung. Doch können dieſe Elemente verſchiedene Stellungen zu einander eingehen und zu der Verſchiedenheit dieſer Stellung kommt noch die Verſchiedenheit der Miſchung des Gefühlsklangs mit den Anſchauungs-Elementen, dem Gedankenmäßigen (Gnomiſchen) und dem Hindringen gegen den Willens-Entſchluß. Das letzte der drei Momente, die Beruhigung, kann natürlich die mannigfaltigſten Formen annehmen, iſt nicht nothwendig eigentliche Beſänftigung, beſteht aber weſentlich immer darin, daß das Gefühl eben in der Selbſtdarſtellung ſich läutert, idealiſirt. Pilgers Morgenlied von Göthe (Nachgel. W. B. 16), das wir oben in anderem Zuſammenhang angeführt, enthält den Dreiſchlag der Momente in der einfachen Weiſe, daß im erſten Satze der Anblick von Lila's Wohnung, obwohl im Morgennebel verhüllt, Bilder ſeliger Erinnerung im Dichter weckt; nun folgt ein zweiter Satz, zuerſt epiſch der erſten Begegnung gedenkend, dann raſch zu dem Gefühle der rauhen Wildheit des Trennungsſchmerzes übergehend und dieſem Schmerze kühn den männlichen Willen entgegenſtellend, im letzten Satze aber beruhigt ſich dieſer Sturm nicht im Erlöſchen der ſchmerzvollen Stimmung, ſondern im Verklären derſelben zur allgegenwärtigen Liebe. Dieß iſt allerdings die einfachſte, allgemeinſte Form des Verlaufs; allein die Beruhigung kann auch in einem vollen, ſtürmiſchen Ausbruch des Gefühls liegen und dann haben wir die Umſtellung, daß das zweite der drei Momente, wie ſie oben aufgeführt ſind, an den Schluß tritt; ſo ſchließt Gretchen's Lied „Meine Ruh' iſt hin" mit dem ſtürmiſchen Wunſche, an den Küſſen des Geliebten, zu dem die wühlende Sehnſucht ſie drängt, zu vergehen: vorher zurückgehalten, gepreßt, erſtickt ſtürzt hier das Grundgefühl gewaltſam wie durch eine Schleuſe hervor, die ſich dadurch geöffnet hat, daß die arme Verlaſſene das Bild des Geliebten im vollen Glanze, wie die Liebe ſchaut, ſich vergegenwärtigt hat. Dieß iſt nun

freilich keine Beruhigung im gewöhnlichen Sinn, aber als höchster Ausdruck der Sehnsucht doch ein idealer Abschluß. In Mignon's Lied „Kennst du das Land" steigert sich die Sehnsucht in ununterbrochener Folge; in drei Strophen stellt sich einfach die Dreigliederung dar; die erste malt die Natur Italiens, die zweite seine Kunst, und hier hängt sich an das vorschwebende Bild die dunkle Erinnerung der dort verlebten Kindheit; dadurch befeuert sich in der letzten Strophe die Sehnsucht, die Phantasie sucht den Weg zu dem Ziele derselben und findet ihn in einem der Alpenpässe, dessen wilde Gebirgswelt recht der zum Gipfel angelangten Heftigkeit des Wunsches entspricht, und mit diesem beschleunigten Pulse schließt das Lied. Dagegen stellt sich in Göthe's Gedicht „Rastlose Liebe" der stürmische Ausbruch an den Anfang, bildet den ersten Satz: der Dichter möchte dem Gefühl einer neuen Liebes-Anziehung sich entreißen, stürzt dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen; im zweiten Satze gibt er sich davon Rechenschaft, aber wir ahnen schon, daß die Schmerzen, denen er entfliehen will, nicht so unwillkommen sind: „alle das Neigen von Herzen zu Herzen, ach! wie so eigen machet das Schmerzen!", und im dritten Satze hat er sich in das Glück ohne Ruh' ergeben und erkennt der Liebe, aus der es kommt, die Krone des Lebens zu: erst jetzt, mit diesem Geständniß ist ausgesprochen, was dem Anfange noch verschwiegen zu Grunde liegt. — Diese Winke mögen hinreichen, zum weiteren Nachdenken über die lyrische Composition und die mancherlei Umstellungen ihrer Glieder anzuregen; sie wären leicht zu vermehren, namentlich wenn wir auf die Form eingehen wollten, die eine Handlung erzählt und hiemit an das Aristotelische „Anfang, Mitte und Schluß" in ähnlicher Bestimmtheit gewiesen ist wie Epos und Drama. Wesentlich ist aber hier noch das Moment einer wiederkehrenden Unterbrechung des lyrischen Verlaufs, die denn auch am Abschlusse noch ihr Recht behauptet, hervorzuheben: es ist der Refrain, wie ihn besonders das germanische Volkslied und die durch es verjüngte Kunstpoesie liebt. Er ist zunächst überhaupt Ausdruck davon, daß das Gefühl sich in Worten eigentlich nicht auszubreiten, darzustellen vermag; so wird in Gretchen's schon besprochenem Liede: „Meine Ruh' ist hin" der erste Vers, der das Thema hingestellt hat, zum wiederkehrenden Strophen-Abschluß, zum Refrain: es ist ein mattes Zurücksinken von dem Versuche einer ausführenden Schilderung des Zustandes einer liebenden Seele, die ihr Centrum verloren hat, aber am Schlusse kann er hier nicht wiederkehren, da, entflammt am Bilde des Geliebten, das Gefühl sich Luft gemacht hat und in's Weite ergießt. Dagegen in Gretchen's Gebet faßt er als Anfang und Schluß das Ganze ein; hier ist er der Ausdruck davon, daß die Verzweiflung nur bei der göttlichen, mitfühlenden Liebe Hülfe suchen kann, er ist aber am Schluß etwas verändert, ein heftigeres Flehen. Der Refrain trägt durch seine

Einschnitte zu der sogenannten lyrischen Unordnung bei, denn unvermittelt durchbricht er die Versuche des Gefühls, zur objectiven Anschauung überzugehen; aber in Wahrheit stellt er wie eine wiederkehrende Melodie die Einheit des Grundtones aus den Wechseln und Unterschieden her; zugleich ist er ein Ruhepunct: das Gemüth hält sich an ihm fest in dem bodenlosen Wogen der Empfindung. Allerdings kann er auch aus bloßen Naturlauten, Interjectionen bestehen; die Bedeutung eines durchgehenden Bandes zum Festhalten der Grund-Empfindung bleibt ihm dann in dunklerer, der Musik enger verwandter Weise. Das Kinderlied und Handwerkslied spielt gerne mit dieser Form, um eine Körperbewegung auszudrücken, die der Gesang begleitet; die Kunstpoesie wird in Nachbildungen leicht kindisch. — Daß die lyrische Dichtung auf *Kürze* angewiesen ist, geht aus der Natur des Gefühles hervor, wie wir auf sie dieselbe Forderung schon in der Lehre von der Musik §. 764 begründet haben.

§. 888.

Die lyrische Poesie ist durch ihre Bedeutung als Wiederkehr des Standpuncts der empfindenden Phantasie in der dichtenden besonders eng auf die *rhythmische Form* gewiesen; sie führt ihrer Natur nach zum Strophenbau, bildet ihn kunstreich zu einer Vielfältigkeit verschlungener Gliederungen fort, verbindet Strophen zur Strophengruppe, deren Composition naturgemäß zu einer Gliederung von drei Sätzen neigt, endlich Strophengruppen zu größeren Ganzen. Die Grundforderung aber ist, daß Ton und Gang der Stimmung sich in der äußern Form treu ausspreche, und dieses Verhältniß soll nicht unter allzu viel Kunst leiden. Wesentlich entspricht dem Charakter der lyrischen Dichtung der Reim. Die Verwandtschaft mit der Tonkunst wird in ihr zur wirklichen Verbindung durch musikalischen Vortrag.

Die lyrische Dichtung ist enger an den Gehörssinn gewiesen, weil sie an das Bewußtsein zwar anknüpft, aber ihren Gefühls-Inhalt ihm nicht völlig zu erschließen vermag, der Ton und seine Kunstbildung aber eben die Sprache des Gefühls ist. Doch führt dieß nicht unmittelbar auf den eigentlich musikalischen Vortrag; die rhythmische Form in ihrem Unterschiede von der Musik und ihrer tiefen Verwandtschaft mit derselben ist eben der Punct, worin der Antheil des Bewußtseins, durch den jene Kunst dem Gefühle Wort-Ausdruck gibt, mit dem reinen Bewegungsleben des Gefühls geeinigt erscheint. Die verschlungenen, mit Bild und Gedanke durchschossenen Wege und Gänge des Gefühls führen nun naturgemäßer zu kunstreichen rhythmischen Gebilden; es tritt an die Stelle der fortlaufenden epischen Versreihe eine Verbindung von Reihen zu selbständigen kleineren Ganzen,

zu Strophen, und eine Aufeinanderfolge von Strophen wie dort von einfachen Reihen. Von jeher haben die Strophen dazu geneigt, den Weg des Gefühls dadurch bestimmter darzustellen, daß sie durch eine nach Länge oder Kürze überhaupt oder auch metrisch ungleiche Zeile ihre zusammengestellten Reihen abschlossen und damit das Ausathmen des Gefühls schlechthin oder das Ausathmen mit einem kurzen neuen Aufschwunge darstellten. Es war zuerst der Pentameter, der im elegischen Versmaaße zum Herameter trat als „melodisches Herabfallen der flüssigen Säule, die im Herameter gestiegen ist," es war dann der Epodos in verschiedenen Formen. Allein der Doppelschlag von Steigen und Sinken ist nur die allgemeinere Seite des Gefühlslebens; die Stimmung hat ihren innern Verlauf und wir haben in §. 887 auch von ihm gesagt, daß sich derselbe naturgemäß durch drei Momente bewegen wird. Als sich die Lyrik in der dorischen Chorpoesie immer kunstreicher ausbildete, stellte sich denn auch die Dreigliederung in den drei Sätzen: Strophe, Antistrophe und Epode dar. Die Minnepoesie des Mittelalters hat dieselbe Kunstform in den zwei Stollen, die der Aufgesang hießen, und dem Abgesang ausgebildet; unter den neueren Bildungen sind es namentlich mehrere italienische, die in der Verschlingung ihrer melodischen Bänder den Abschluß durch einen zwei vorangehenden Sätzen ungleichen Satz lieben, so die achtzeilige Stanze und das Sonett. Die antike Lyrik ist nun zu äußerst kunstreichen Bildungen in der einzelnen Strophe fortgegangen und hat Gruppen von Strophen mit andern zu Einer großen verbunden: eine Höhe, die jedoch bedenklich die Grenze des richtigen Maaßes berührt. Es ist nämlich der Consequenz, zu welcher der erste Theil unseres §. führt, ihre Schranke zu setzen; denn bis auf einen gewissen Grad getrieben ist das Kunstreiche der rhythmisch-metrischen Form nicht mehr Ausdruck, sondern Abzug, Ableitungskanal der Innigkeit der Empfindung: die Form wächst nicht mehr mit dem Inhalt, sondern fordert Interesse für sich und stiehlt ihm seine Wärme. Die Alten, bei denen überhaupt die äußere Kunstform mehr als eine selbständige Welt der Schönheit bestand (vergl. §. 859), konnten hierin ungleich weiter gehen, als die Neueren, ihr Formgefühl war als solches so warm, daß sie, wenn sie auch die Form mit Verlust an Interesse für den Inhalt fühlten, doch innig fühlten. Wir werden zudem sehen, mit welchen andern Seiten des unterscheidenden Charakters ihrer lyrischen Poesie dieß zusammenhängt. Dagegen schlug die ähnlich kunstreiche Ausbildung der lyrischen Formen im Minnegesang auf der Höhe, zu der sie sich steigerte, in unzweifelhafte Erkältung des Gefühls, in conventionelles Spiel und stabilen Cultus bestimmter Empfindungen um und es bedurfte der ganzen Schlichtheit des später aufblühenden Volksliedes, um zur Wahrheit zurückzukehren. Die Künstlichkeit der romanischen und muhamedanisch orientalischen Formen wird uns nöthigen, dieser Lyrik ihre

Stelle jenſeits der Mitte wahrer Innigkeit anzuweiſen. Was namentlich die größeren Strophenſyſteme betrifft, ſo tritt an ihre Stelle in der neueren Poeſie natürlicher das Cycliſche, der Kranz von Gedichten, den der gemeinſchaftliche Inhalt einer umfaſſenden Gefühls-Situation oder Lebensepoche an geiſtigem Bande zuſammenhält. — Das einfach Weſentliche bleibt immer, daß der Stimmungston im Rhythmus reinen Ausdruck finde. Wir zeigen die rechten Wege durch einen Blick auf Göthe'ſche Balladen. „Der Fiſcher" iſt durchaus anthitetiſch gebaut; jede Strophe beſteht aus zwei kleineren vierzeiligen. Das Maaß iſt jambiſch, alſo anwachſend, andringend, aber je auf eine längere Zeile folgt eine kürzere: ein Zweiſchlag, der auf die Anſchwellung ein Gefühl des Zurückſinkens folgen läßt; die meiſten der Langzeilen aber zerfallen durch eine Diäreſe in zwei Dipodien, z. B: „das Waſſer rauſcht, das Waſſer ſchwoll;" „halb zog ſie ihn, halb ſank er hin." So geht durch das Ganze das Gefühl des anſchlagenden und zurückſinkenden Wellenſpiels, recht das Gefühl des Waſſers und des ſüß, ſchwindlicht Verlockenden, was es hat. „Der Gott und die Bajadere" beſteht aus Strophen, die je wieder aus zwei vierzeiligen gebunden ſind, aber auf jede ganze Strophe folgt eine dreizeilige, die ſich zu jener wie der Abgeſang zum Aufgeſang mit ſeinen Stollen verhält, übrigens durch den Schlußreim, welcher mit dem der größeren Strophen gebunden iſt, ſich an dieſe anflicht. Jene ſind trochäiſch und drücken durch dieſes Maaß bald das Hohe der Herabkunft des Gottes, bald das ſicher Continuirliche des Fortſchrittes von den erſten Anlockungen und Erweiſungen der Liebe bis zum tragiſchen Ende aus. Die kürzeren Abſchlußſtrophen dagegen beſtehen aus längeren daktyliſchen Zeilen mit Vorſchlag und trochäiſchem Schluß; ſie ſchießen hervor, als habe das Gefühl in den Hauptſtrophen nicht genug Raum gehabt, ſich zu dehnen: in der erſten bezeichnet dieſer Rhythmus nur das ſchnell Wechſelnde in Mahadöh's Erdreiſen, in der zweiten ſchlägt er zum lieblichen Tanz und Zymbel-Klang als beſchleunigter Puls, in der dritten drückt er die dienſtwillige Geſchäftigkeit des Mädchens und die Freude des Gottes aus, in der vierten klingt er ängſtlich anwachſend im Gefühle der ſteigenden Schärfe der Prüfungen, in der fünften athmet er befriedigte Luſt, in der ſechsten bricht er ſtoßweiſe durch wie die Verzweiflung, womit die Bajadere unter die Begleiter des Leichenzugs ſtürzt, in der ſiebenten ſcheint er unter dem tragiſchen Inhalte des Prieſtergeſangs in dunkler Bangigkeit zu zittern, in der achten iſt er ganz Klage und in der neunten ſchwebt er mit dem verklärten Paare beſchwingt zum Himmel empor. Dagegen betrachte man die Braut von Korinth; ihre Atmoſphäre iſt ſchwüle Bangigkeit, es liegt wie ein bleierner Druck auf ihr; zwei kürzere Zeilen vor dem Schluſſe der Strophen ſcheinen unter dieſem Drucke nicht weiter zu können, den wiederholten Anſatz zu hemmen, den Athem einzuhalten, der dann, wie wenn der

Eintritt eines erwarteten Schrecklichen ihn befreite, in einer abſchließenden längeren Zeile, doch, wie die andern, in ſchweren trochäiſchen Wellen, aushaucht, und erſt in der letzten Strophe wird die Recitation dieſem rhythmiſchen Ende einen leichteren, ſchließlich entlaſtenden Ton geben. Aehnlich verfolge man, wie die kurzen Zwiſchenſtrophen im „Zauberlehrling" bald die unwillkommene Stetigkeit des Fortwirkens der Zauberkräfte, bald die drollig angſtvolle Haſt des Lehrlings, bald den ordnenden Befehl und die Lehre des Meiſters ausdrücken. — Wir haben hier überall Strophenbildungen, die das Einfache verlaſſen, ohne zu verwickelt zu werden und namentlich iſt es der Reim, der die überſichtliche Haltung ſichert. Es erhellt aus Allem, was über den Charakter des Lyriſchen geſagt iſt, daß er in dieſer Dichtart die Bedeutung, die ihm in §. 860, a. zuerkannt iſt, im engſten Sinne behauptet. Er iſt weſentlich ſtimmungsvoll und man kann ſagen, daß die lyriſche Form ihren Beruf, ganz Kunſt der poetiſchen Stimmung zu ſein, erſt mit ihm erreicht habe. Das Verhältniß der lyriſchen Dichtung zur Muſik iſt ſchon in §. 839, a. berührt. Das Epos iſt zum recitirenden Vortrag, das Lied zum Geſange beſtimmt. Die innige Analogie zwiſchen dieſen iſt in aller Volkspoeſie wirklicher, untrennbarer Bund. Die griechiſche Lyrik hob ihn auch als Kunſtpoeſie nicht auf, ſondern wuchs und vervollkommnete ſich durchaus zugleich mit der muſikaliſchen Kunſt, mit den Inſtrumenten, und in der choriſchen Form trat der Tanz hinzu, der die ſchwierig verſchlungenen Maaße auch in die räumliche Figur überſetzte und dem Auge vortrug. Man muß ſich dieß veranſchaulichen, um ſich klar zu machen, welche Fülle ſtimmungsvollen Genuſſes dem Griechen ſchon in der Form lag. Namentlich hatten Strophe, Antiſtrophe und Epodos die Tanzfigur der Evolution, ihrer Abwicklung und des Stillſtands zur Grundlage. Nachdem nun die moderne Bildung das Band gelöst hat, iſt die Lyrik der Kunſtpoeſie zunächſt zum Leſen beſtimmt, doch iſt hier die Trennung vom Sinnlichen ungleich härter, als im Epiſchen, wie es vom öffentlichen Platze, wo einſt der Rhapſode horchenden Volksmaſſen mit heller Stimme vortrug, in die Stube zurückgetreten iſt. Mindeſtens gut declamirt wollen wir das lyriſche Gedicht hören; allein je ſtimmungsvoller, je ächter lyriſch, deſto weniger freilich kann dieß genügen, ja deſto weniger paßt es. Es gibt eine lyriſche Poeſie und wir werden ihr ihre Stelle anweiſen, die declamatoriſchen Charakter hat, aber wer keine Erzeugniſſe aufzuweiſen hat, die wie Geſang klingen, zum Geſang auffordern, dem Componiſten entgegenkommen, der hat ſich nicht wahrhaft als lyriſcher Dichter bewährt; ſeine Werke wurzeln nicht im reinen Elemente der Stimmung.

2. Die Arten der lyrischen Dichtung.

§. 889.

Der Eintheilungsgrund für die Arten der lyrischen Poesie liegt in den verschiedenen Schritten des Prozesses, durch welchen das Gemüth den Weltinhalt in sein inneres Leben verwandelt; der Unterschied des Objectiven und Subjectiven tritt also hier in eigenthümlicher Bedeutung auf und begründet drei Formen: eine Lyrik des Aufschwungs zum Gegenstande, eine andere des reinen Aufgehens des letzteren im Subjecte und eine dritte der beginnenden und wachsenden Ablösung aus ihm oder der Betrachtung. Die andern Eintheilungsmomente (vergl. §. 864), namentlich das auf den Unterschied der Style begründete, berühren sich vielfach mit diesem entscheidenden, ohne mit ihm zusammenzufallen, sie treten vielmehr wesentlich auch neben ihm in Geltung.

Der innere Grund der bekannten Schwierigkeit der Eintheilung des lyrischen Gebiets ist natürlich der Mangel des eigentlich Objectiven: wo ein gegenständliches Weltbild gegeben wird, treten eingreifende Unterschiede des Standpuncts mit dem Erfolg auf, daß die Welt in verschiedenem Ausschnitt, Umfang, daher in erkennbar festem Unterschiede der Composition, der Behandlung, der ganzen Form zur Darstellung kommt; wo dagegen das Subject nur die Welt in sich, als in Empfindung verwandelte ausspricht, da geräth Alles in's Fließende und ist die nothwendige Folge eine unübersehliche Vielheit der Formen, deren jede Stimmung in jedem Moment eine neue erfinden kann. Die Stimmungen selbst aber sind unendlich nach Individuen und Momenten und jede einzelne wieder unendlich gemischt; nur Ein großer Haupt-Unterschied läßt sich aufweisen, nämlich eben derjenige, den der §. aufstellt und den wir sogleich erläutern, aber mit dem Vorbehalte, daß die genauere Benennung der Formen nicht eine bestimmte Gestalt, sondern nur einen Ton, einen Charakter bezeichnen kann: das Hymnen-, das Lieder-artige u. s. w. Wir haben die epische Poesie nach dem Unterschiede der Style eingetheilt und dadurch gewonnen, daß die logische Folge im Allgemeinen zugleich als die geschichtliche erschien. In einer Kunstform ohne eigentliche Objectivität kann der Styl-Gegensatz eine so durchgreifende Bedeutung nicht haben. Es wird ein solcher natürlich auftreten: der plastisch-ideale Styl wird objectiver in seiner ganzen Haltung sein und ebendarum mehr entwickelnd, weniger unruhig verfahren, mehr

Gedanken-Elemente beimischen, er wird vermöge dieser Eigenschaften seinen Standpunct weniger in jener Mitte einnehmen, wo der Inhalt rein in lauter Stimmung aufgeht, sondern mehr in der ersten und dritten unter den Formen des Prozesses, die der §. unterscheidet, wogegen der charakteristische Styl recht entschieden der rein lyrischen Mitte angehören wird; dieser Unterschied wird sich also mit unserer auf das Allgemeine des innern Prozesses gegründeten Eintheilung berühren, aber nur theilweise in einer Art, worin die logische Ordnung zugleich die historische ist, er wird nicht mit ihr zusammenfallen, vielmehr es wird sich zeigen, daß, obwohl die eine Stylrichtung mehr auf dieser, die andere auf jener Stufe des Prozesses ihre Stellung hat, doch auf jeder Stufe jede von beiden auftritt und Unterschiede innerhalb derselben begründet. — Es könnte sich fragen, ob nicht der Unterschied der Auffassungs-Arten der Phantasie (bildend, empfindend, dichtend), welcher die Eintheilung der Zweige überhaupt bedingt, hier, im Lyrischen, auch als Grund für die Unter-Eintheilung einzuführen sei. Allein die Subjectivität bildet zu sehr den Charakter des ganzen Zweiges, als daß dieser Unterschied hier von durchgreifender Kraft sein könnte. Es wird sich allerdings finden, daß die erste der Formen, wie sie sich nach unserer Eintheilung unterscheiden, mehr epische Elemente hat, von der zweiten erhellt bereits, daß sie im engsten Sinne lyrisch zu nennen ist, die dritte durcharbeitet das Gefühl mit der überwachsenden geistigen Besinnung und könnte so in gewissem Sinn als dichtend bezeichnet werden; allein im Ganzen und Wesentlichen ist dieser Unterschied demjenigen, den wir aus dem Prozesse der Empfindung entnehmen, nur verwandt und ähnlich, keineswegs gleich. Dieß ergibt sich, wenn wir den letzteren nunmehr genauer, wiewohl nur in vorläufiger Kürze, ansehen. Vorbereitet ist die Sache schon in §. 864, wo gesagt ist, daß in der Unter-Eintheilung auf einem Puncte der Unterschied des Objectiven und Subjectiven in neuer, eigenthümlicher Bedeutung sich geltend mache. Wenn im engsten Sinne lyrisch diejenige Form ist, in welcher der gegenständliche Inhalt des Lebens ganz in Empfindung verwandelt aus dem Subjecte spricht, so wird diese reine Mitte naturgemäß zwei Extreme neben sich haben: auf dem einen wird die Verwandlung noch nicht ganz vollzogen sein, auf dem andern nicht mehr in ihrer vollen Reinheit bestehen; was aber zunächst als Zeitbezeichnung erscheint, wird sich, wie überall in den wesentlichen Sphären des Geistes, zugleich als bleibende, nothwendige Form fixiren. Die eine dieser Formen, welche *vor* die Mitte fällt, ist objectiv in dem Sinne, daß das Subject nicht wagt, nicht vermag sein Object ganz in sich hereinzuziehen, daß es nur *zu* ihm sich erhebt, an es hinsingt, zu ihm aufsingt. Man sieht, daß hier Objectivität etwas Anderes bedeutet, als gegenständliche Darstellung im Sinne der bildenden Phantasie; es ist darunter allgemein

zu verſtehen, daß bei aller Begeiſterung der Gegenſtand außer und über dem Subjecte bleibt; allerdings aber wird in der Behandlung die Objectivität in dieſem Sinn Objectivität in jenem Sinne mit ſich bringen. In der mittleren Form dagegen ſingt der Inhalt, ganz Gefühl, Stimmung geworden, ſo unmittelbar, als wäre kein Prozeß der Durchdringung vorhergegangen, aus dem Subjecte heraus. Dieſe Form iſt alſo die ſchlechthin ſubjective. Es wird ſich zwar zeigen, daß ſie das Objective im Sinne der bildenden Phantaſie, des Epiſchen, nicht ausſchließt, daß vielmehr gewiſſe Gebilde der lyriſchen Dicht-Art, worin dieß Element recht beſtimmte Geſtalt annimmt, gerade ihr angehören; aber eben hier, wo der Stoff objectiv geſetzt iſt, wird die Behandlung um ſo entſchiedener den rein ſubjectiven Empfindungscharakter tragen. Da ſowohl demnach jene erſte, als auch dieſe zweite, mittlere Form epiſche Anſchauungs-Elemente zur Ausbildung bringt, freilich jede auf ganz andere Weiſe, ſo leuchtet ein, daß die Eintheilung der Hauptformen nicht auf dieſes Moment gegründet werden kann, vielmehr objectiv und ſubjectiv hier etwas Anderes bedeutet, als bildend und empfindend. Im andern Extreme, in der dritten Form, klingt das Gefühl aus, kühlt ſich leiſe zur Betrachtung ab, allein ſolche Auflockerung gegen den Gedanken hin iſt doch etwas ſpezifiſch Anderes, als was wir dichtende Phantaſie nennen; dieſe ſtellt die Welt als eine im engſten Sinn geiſtig bewegte dar, aber das intenſiv Geiſtige dieſer Auffaſſungs-Art iſt an ſich durchaus nicht mit dem Verhalten zu verwechſeln, worin die Betrachtung die Oberhand gewinnt. — Es erräth ſich nun leicht, daß dieſe Formen in enger Beziehung auch zum Unterſchied der *Stoffe* ſtehen, doch kann auch *der* Zweifel nicht eintreten, ob nicht auf *dieſes* Moment die Eintheilung zu gründen ſei; denn wiewohl die eine Form mehr zu dieſer, die andere mehr zu jener Sphäre von Stoffen neigt, ſo greift dieß doch keineswegs durch, vielmehr umgekehrt, die Formen greifen durch den Unterſchied der Stoffe wieder durch und wenn z. B. die Lyrik des Aufſchwungs nicht wohl anmuthigen, leichten, zierlichen Inhalt behandeln kann, ſo eignet ſich doch die Lyrik der reinen Empfindung ſehr wohl erhabenen an und die der vortretenden Betrachtung dehnt ſich ohnedieß offenbar über jederlei Gegenſtand aus. Hiemit haben wir auch bereits den Unterſchied der Grundgegenſätze im Schönen (Stimmungs-Unterſchiede der Phantaſie im allgemeineren Sinne: einfach ſchön, erhaben, komiſch) berührt; da aber trotz der ſichtbaren Beziehung der erſten Form auf das Erhabene, der zweiten auf das Anmuthige ſchlechthin einleuchtet, daß die zweite auch erhaben ſein kann und daß doch zugleich ſie vorzüglich das Komiſche ergreifen wird, und daß die dritte ſich über die Stimmungen wie über die Stoffe frei verbreitet, ſo gibt es auch keine etwaige Meinung zu widerlegen, welche das Lyriſche nach dieſem Prinzip eintheilen wollte. — Was endlich die geſchichtliche Ordnung

betrifft, so bringt es der Charakter des Lyrischen mit sich, daß sie in der logischen Eintheilung zerworfen wird. Am meisten wird dieß mit dem Orientalischen der Fall sein, das in der Lyrik eine ganz andere Stelle einnimmt, als in den Hauptgebieten der Kunst im Großen, wogegen die successive Folge des Classischen und Neueren mit der logischen mehr, aber keineswegs consequent, zusammenlaufen wird. — Wir bemerken nur noch, daß Hegel's Eintheilung einen Ansatz der unsrigen enthält, ihn aber nicht vollzieht, da in ihr die dritte Form, die betrachtende Lyrik, als Unterabtheilung dessen auftritt, was wir als mittlere Form setzen, nämlich des Liederartigen, dagegen die Ode, die wir ganz anders stellen werden, den mittleren Platz einnimmt (s. Aesth. Th. 3, S. 458. 465).

§. 890.

In der Lyrik des Aufschwungs erscheint der Inhalt dem Subjecte 1.
wesentlich als ein erhabener, so daß es ihn nicht in sich hereinzuziehen und ganz in Gefühlsleben umzusetzen vermag; er bleibt außer ihm, also objectiv, und es singt, in seinen Tiefen mächtig bewegt, zu ihm hinauf: das Hymnische. Diese Form entspricht vorzüglich der classischen Poesie; ihr direct idealer, plastischer Styl bildet hier das epische Element nebst dem gnomischen in der breitesten Entwicklung aus, welche das Lyrische zuläßt. Dieß verändert sich auch in den spezielleren Formen des Dithyrambs und der Ode nicht, in welchen der subjective Prozeß zu der Trunkenheit der ersten Aneignung des übergewaltigen Inhalts und dann zu der kunstvollen Bemeisterung dieses Zustands fortgeht. Die orientalische Hymnik ist ungleich subjectiver und ebenso, obwohl in anderem 2.
Tone, die romantische und die moderne.

1. Der Inhalt „erscheint als ein erhabener", d. h.: das Hymnische gehört dem Bewußtsein an, das die Kräfte, welche die Welt bewegen, ihrer Ausbreitung und Zerstreuung im einzelnen Wirklichen entnimmt und als absolute Mächte, als Wesen für sich, als Hypostasen sich gegenüberstellt. Es erhellt sogleich, daß die Form der lyrischen Poesie, welche sich darauf gründet, vorzüglich dem Götter-glaubigen, dem mythischen Bewußtsein angehört, aber keineswegs allein; vielmehr kann auch der Geist, der durch die Aufklärung die Welt entgöttert hat, jenen großen, zusammenfassenden, eine Idee von ihrer Verwirklichung im Einzelnen getrennt für sich hinstellenden Act vornehmen; ein solches modernes Gedicht wird uns eigentlich factisch zeigen, wie der Götterglaube entstanden ist, mag es nun zur eigentlichen Personification fortgehen oder nicht. Sei es die Freundschaft, die Freude, jede große sittliche Empfindung, sei es eine Naturkraft, die als eine selbständige Macht angeschaut wird, ohne daß eine eigenthümliche

Perſonbildung einträte: die Vollziehung dieſes Schrittes ſcheint immer in nächſter Nähe zu ſchweben, wie in Hölderlin's herrlicher Hymne an den Aether ohne ausdrückliche Perſonification die Alles umſpannende, nährende, labende Naturpotenz zu einem Gott wird. Dieß verändert ſich nicht, wenn Fürſten, Helden, Landſchaften, Städte, Handlungen, furchtbare Ereigniſſe, einzelne gewaltige Natur-Erſcheinungen beſungen werden: ſie wachſen in der ganzen Auffaſſung und Behandlung, ſowie durch die ſpeziellern Anknüpfungen an abſolute Mächte, an Götter, ſelbſt zu Göttern an, der Weg iſt nach dieſer Seite hin nur ſo zu ſagen analytiſch, bei der unmittelbaren Wendung an das Göttliche ſynthetiſch. Keineswegs wird nun durch die Objectivität in dieſem Sinn einer erhabenen Form das Lyriſche aufgehoben; vielmehr gerade weil vor der Uebermacht des Gegenſtands das Subject zu verſchwinden droht, weil ſie auf ſein Empfindungsleben drückt, ſo ringt dieß, in ſeinen Tiefen erſchüttert und aufgeboten, um ſo gewaltiger und ſchwellt ſich an, dem Gegenſtande näher zu kommen und ihn ſo zu bewältigen, daß ſeine unendliche Größe als ganz vom Dichter empfunden erſcheint, es bewegt ſich um ihn, häuft Prädicat auf Prädicat, muß aber doch am Ende geſtehen, daß es ihn nicht erſchöpft hat, wie Haller am Schluſſe ſeiner Hymne auf die Ewigkeit von dieſer ſagt: er ziehe die Millionen Zahlen ab und ſie ſtehe ganz vor ihm; ſo löst ſich der Verſuch der Bewältigung ſchließlich in die reine Ausrufung auf und das Verſtummen in dieſer iſt eben ächt lyriſch. Es bleibt bei einem Hinan- und Hinaufſingen an den Gegenſtand. Dieß iſt ein Tadel, wenn man vom Lyriſchen überhaupt ſpricht, nicht, wenn es in beſonderem Sinne von einer ſeiner Formen ausſagt. Nur wo dieſe Form einſeitig in einer ganzen Epoche, wie in der Zeit nach Klopſtock herrſcht, erſcheint ſie als Mangel. Sie hat das ganze Recht des Erhabenen.

2. Es folgt zunächſt aus dem mythiſchen Charakter des Hymniſchen, daß daſſelbe vorzüglich der claſſiſchen Lyrik als naturgemäßes Element entſpricht. Der Begriff des Objectiven, wie er dieſer Gattung des Lyriſchen zu Grunde liegt, iſt zwar, wie wir zum vorh. §. gezeigt haben, von der allgemeinen äſthetiſchen Bedeutung, wie wir ihn ſonſt anwenden, verſchieden, allein unbeſchadet dieſes Unterſchieds tritt hier nothwendig ein inniger Zuſammenhang ein: eine Lyrik, die dem Verhalten des Bewußtſeins nach ihren Inhalt objectiv außer und über ſich behält, wird vorzüglich von demjenigen Kunſtſtyle ausgebildet werden, der überall im Sinne der bildenden Kunſt, und zwar der Sculptur, und im Sinne der bildend dichtenden Phantaſie, alſo der epiſchen Form, auf klare Geſtaltung und Schönheit der einzelnen Geſtalt dringt. Es kann ſich fragen, ob eine ſolche Art der Phantaſie überhaupt Beruf zur lyriſchen Dichtung habe, die Antwort wird aber ſein, es werde ſich ähnlich verhalten, wie mit der Malerei, welche dieſem

Ideale nicht verſchloſſen war, aber im plaſtiſchen Geiſte behandelt wurde; nur iſt nicht zu vergeſſen, daß die Poeſie als die geiſtigſte Kunſt in allen ihren Sphären den verſchiedenen hiſtoriſchen Standpuncten der Auffaſſung offener ſein muß, als andere Kunſtformen, daß alſo auch die Griechen in der Innerlichkeit, die ſich im Wort ausdrückt, tiefer mußten gehen können, als in der, welche ſich durch die Farbe ausdrückt. Doch nicht ſo tief, als die Gattung in der ganzen Intenſität ihres Begriffes es fordert, und ſo blieben ſie denn in der Lyrik epiſch und ſagte ihnen ebendaher diejenige Form beſonders zu, worin der Durchdringungsprozeß des lyriſchen Verhaltens ſich auf ſeiner erſten Stufe befindet. Die erſte, im engſten Sinn epiſch lyriſche Geſtalt tritt in den ſog. Homeriſchen Hymnen auf; die Form des Anrufs iſt kurz, der Hauptkörper beſteht in der Erzählung der Thaten des Gottes. Es waren urſprünglich Proömien rhapſodiſcher Geſänge, die ſich dann ablösten und als ſelbſtändige Form ausgebildet würden; ſo haben wir hier einen Reſt jenes Keimes, in welchem anfangs das Epiſche und Lyriſche noch ungeſondert lagen. Von da ſchritt die Lyrik der Griechen durch die elegiſche und jambiſche Dichtung der Jonier zur meliſchen und zur choriſchen der Dorier fort. Es iſt die letztere, welche hieher gehört; die elegiſche werden wir zur dritten Stufe ziehen, die meliſche entſpricht dem Lieder-artigen und ihr Charakter wird ſich inſofern als ächter lyriſch erweiſen; allein auch dieſe beiden hatten doch ungleich mehr epiſche Färbung, als dasjenige, was ihnen in der neueren Lyrik entſpricht, und, was das Wichtigſte iſt, die Krone des Fortſchritts war eben jene choriſche Form der doriſchen Dichtung, welche bei aller innerlichen Erregung doch die epiſchen Elemente gerade am ſtärkſten ausbildete. Dieſer Geſang, der ſeinen Gipfel in Pindar erreichte, war ſeinem ganzen Geiſte nach objectiv, monumental. Er ſprach dieß ſchon in ſeiner Form aus, denn er wurde unter Begleitung von Muſik und Tanz bei öffentlichen Veranlaſſungen, Gottesdienſt, Empfang und Begleitung der Sieger in den öffentlichen Spielen ſtets von ganzen Chören vorgetragen. Der Inhalt konnte wohl auch der Sphäre des ſchönen Lebensgenuſſes angehören, aber die höhere, wahre und herrſchende Beſtimmung dieſer feierlichen Formen waren doch die Götter, die Helden, das Vaterland: es iſt hymniſche Dichtung. Der reiche und kunſtvolle Bau der Strophe, ihre Gliederung in Strophe, Antiſtrophe und Epode war das Prachtgewand für dieſen gewaltigen Inhalt, für die breiten und tiefen Wellen der Erſchütterung, womit er das Gemüth bewegte. Nun iſt allerdings gerade in dieſer Gattung die ſogenannte lyriſche Unordnung, die als ein Hauptmerkmal der Ode angeſehen wird, heimiſch geworden, aber wir ſehen zunächſt von dieſer „labyrinthiſchen Compoſition“ ab, wie ſie ja in der That auch erſt durch Pindar ihre Ausbildung erhielt; ſie hob ohnedieß, ſo ſehr ſie damit in Widerſpruch zu ſtehen ſcheint, den Grundzug

keineswegs auf, welchen dieſe höchſt reife Lyrik mit jenen homeriſchen Hymnen immer noch gemein hatte. Dieß war denn eben die epiſche Haltung. Es wird eine Reihe hoher Sculpturbilder aufgeſtellt, der Gott, der Held, die Stadt, die Landſchaft durch Darſtellung der Thaten, Schickſale in reiner Formenpracht aufgezeigt. Der Dichter trägt aus allen Sphären, die in Verbindung mit ſeinem großen Gegenſtande ſtehen, epiſche Glanzpartieen herbei, wirft auf ihn ihre vereinigten Strahlen. Die einzelnen epiſchen Theile ſind ſelten lang, aber ſie laufen doch an dem gegebenen Bilde epiſch fort: ſie *entwickeln*, und wenn wir vom lyriſchen Style geſagt haben, daß er weſentlich *nicht* entwickle, ſo müſſen wir nun hinzuſetzen, daß der lyriſche Styl der Griechen eben hiedurch im Lyriſchen das Epiſche behält. Zu dieſem Entwickeln gehört aber auch das Fortgehen von einem epiſchen Bilde zum andern; mag es immerhin zunächſt noch ſo ſehr als ein Sprung erſcheinen: es iſt doch ein Entwickeln im Sinne des Anſammelns vieler Bilder, um den Gegenſtand mehr für das innere Auge, als für das Gefühl, in volles Licht zu ſetzen. Hiezu kommt nun ein anderer Zug: die ſtarke Herrſchaft des Gedanken-Elements, des Gnomiſchen. Sie iſt ſo bedeutend, daß die Frage entſtehen könnte, ob wir nicht die geſammten Formen der ausgebildeten Lyrik des claſſiſchen Alterthums in jene Sphäre verweiſen ſollen, welche wir Lyrik der Betrachtung nennen. Was nicht einen beſtimmten Gehalt ausgeſprochener ernſter Lebensweisheit enthielt, hätte dem Griechen nie als ein Gedicht höherer Gattung gegolten. Daran knüpft ſich von ſelbſt das Ausmünden nach der Seite der Willensbeſtimmung: Rath, Warnung, Aufforderung. Dennoch ſchwimmen dieſe Einträge in einem hinreichend ſtarken Elemente gewaltiger Erregung, um den Wärme-Grad des lyriſchen Charakters zu retten. — Ein ganz organiſcher Gang der Fortbildung ſtellt ſich nun dar, wenn wir dieſe hymniſche Dichtung von den homeriſchen Hymnen, dann von den noch nicht ſo labyrinthiſch, wie von Pindar, componirten Kunſtwerken der choriſchen Poeſie zu den *Dithyramben* und von da zu jener Firirung der kühn abſpringenden Compoſitionsweiſe begleiten, wie ſie ſich als Hauptmerkmal der *Ode* im ſpäteren Sprachgebrauche feſtgeſetzt hat. Wir dürfen nämlich den Dithyramb als diejenige Form des lyriſchen Prozeſſes betrachten, wo der Inhalt in das Subject herübertritt, aber das ihm nicht gewachſene Gefäß in's Wanken bringt und überfluthet. Er wird Stimmung des Subjects, aber dieſes iſt von dem zu ſtarken Trunke berauſcht, mit der innern Betäubung kommt die techniſche Form in's Schwanken und ſchweift ungebunden in den verſchiedenſten Rhythmen hin und her. In Griechenland hatte dieß die beſtimmte Bedeutung, daß der Dithyramb dem Dionyſos galt, der Gottheit, die, wie keine andere, eine tief myſtiſche Einwohnung des All-Lebens in das innerſte Seelen- und Nervenleben des Menſchen darſtellte. Das epiſche Element blieb allerdings auch hier, indem

ein Vorſänger die Thaten und Leiden des Gottes vortrug: nach der andern Seite ein Keim des Dramatiſchen, woraus bekanntlich die Tragödie entſtand. Was aber den Griechen Dionyſos war, das iſt uns jeder Moment der leidenſchaftlich dunkeln Erregung, worin das Höchſte und Bedeutendſte uns erfüllt, ohne unſer eigenſter Beſitz zu werden, ohne zum ſtillen, freien und klaren Leben des Gefühls, worin wir ganz uns ſelbſt haben, ſich abzuklären. — Ode heißt in dem intenſiven Sinne, wie der Sprachgebrauch ſich feſtgeſetzt hat, ein hoch erregter Geſang weſentlich erhabenen Inhalts in kunſtreichen Strophen und kühn abſpringender Compoſition. Man darf dann ſtreng genommen die leichteren Formen und kürzeren Strophen mit menſchlich vertrauterem, erotiſchem und verwandtem Inhalt, wie ſie der meliſchen Poeſie, der Aeoliſchen und Anakreontiſchen, angehörten, nicht Oden nennen; will man auch das eine jener Merkmale, die kunſtvoll reiche Strophenbildung (und den Tanz) fallen laſſen, ſo bleibt doch das andere ſtehen und man wird demnach unter den Horaziſchen Gedichten und den neueren Nachahmungen nach dieſer genaueren Bezeichnung nur das Ode nennen, was erhabenen Inhalt, angeſpannt hohen Ton und die ſogenannte lyriſche Unordnung in der Compoſition hat. Es gibt keine ſcherzende, leichte Ode, man müßte denn ſchließlich an dem Merkmale des Anrufs, des antiken Tons und Rhythmus, wie er eine ſelbſtändige Klang-Schönheit darſtellt, überhaupt ſich genügen laſſen, um den Begriff der Ode zu beſtimmen und jene weſentlichen Bedingungen ganz aufgeben. Was nun die Abſprünge in der Compoſitionsweiſe betrifft, ſo haben wir allerdings dieſen Zug ſchon in der Darſtellung des lyriſchen Charakters überhaupt aufgenommen, um an ihm den Gegenſatz der objectiven und der lyriſchen Ordnung zu zeigen. Allein dieſe kann ihre Eigenthümlichkeit, ihren ſchweifenden Charakter in einem ungleich beſcheideneren Maaße des Abſpringens genugſam offenbaren; es iſt Zeit, ſich zu geſtehen, daß die Pindariſche Methode etwas höchſt unabſichtlich Entſtandenes mit einem Uebermaaße der Abſicht fixirt. Die gar zu weiten Sprünge ſind eine Nachahmung jenes Irrens der Phantaſie, das der bacchiſchen Trunkenheit, dem Dithyramben, angehört, und halten mit Bewußtſein das recht eigentlich Unbewußte feſt, machen es zur Manier. Die Ode im ſtrengeren Sinne des Worts, wonach eben die lyriſche Unordnung ein weſentliches Merkmal des Begriffs bildet, zeigt daher einen inneren Widerſpruch, durch den ſie genau an die Grenze des Hymniſchen fällt und eigentlich zur Lyrik der Betrachtung fortleitet, die wir aber aus höheren Eintheilungs-Gründen noch nicht unmittelbar folgen laſſen. Hegel ſagt demnach (a. a. O. S. 458) richtig, ſie enthalte zwei entgegengeſetzte Seiten: die hinreißende Macht des Inhalts und die ſubjective poetiſche Freiheit, welche im Kampfe mit dem Gegenſtande, der ſie bewältigen will, hervorbricht; Gluth und unläugbarer Froſt ſind in ihr verbunden.

a. Der erhabene Inhalt kann tiefer in das Gemüth ſteigen, jener Ton des Schütterns und Dröhnens im Innerſten, der dem Hymniſchen eigen iſt, kann wärmer, inniger erklingen, ohne daß darum das Verhalten zu einem außer und über dem Subjecte ſchwebenden Gegenſtande ſich verändert. Das epiſche und gnomiſche Element tritt zurück, der Styl entwickelt ungleich weniger in Erzählungsform, ſondern häuft kürzere Bilder in raſcher Folge wie Brillanten auf das angeſtaunte Object. In der alt-orientaliſchen Welt waren es die Semiten, welche ein tieferes ſubjectives Empfindungsleben führten, als die andern Völker (vgl. §. 433, a.). Die Unruhe der lyriſchen Bewegtheit bildet den Charakter ihrer Poeſie. Da nun aber die Grundſtimmung auch hier die erhabene iſt, ſo ergibt ſich von ſelbſt eine bedeutende Entwicklung des Hymniſchen im Lyriſchen. Es tritt nirgends ſo ſtark und ſchön hervor, als in den Pſalmen der Hebräer. Hegel hat (a. a. O. S. 456) das Aufjauchzen und Aufſchreien der Seele zu Gott aus ihren Tiefen, das prachtvolle unruhige Bilderhäufen in kräftiger Kürze charakteriſirt. — Das Mittelalter beginnt mit ſeinen lateiniſchen Hymnen wieder in objectiverem Style, der doch ſo viel gefühlter iſt, als der antike (Stabat mater u. And.); die Hymnen auf die Maria, auf die Dreieinigkeit in der mittelhochdeutſchen Poeſie dagegen ſind epiſch nur im Sinn eines unerſättlichen Drangs, an dem unerſchöpflichen Gegenſtande der myſtiſchen Verzückung jede mit irgend einer Pracht des Bildes darſtellbare Seite zu erſchöpfen, der gefühltere Styl wird ganz zum heißen Tone der Inbrunſt (man ſehe z. B. Gottfried's von Straßburg Hymnen auf die Maria). — Die moderne Zeit hat hohe Wahrheiten, ſittliche Geſetze, Natur-Anſchauungen zunächſt ohne Perſonification zum natürlichen Gegenſtand hymniſcher Begeiſterung. Obwohl hier die Objectivität im Sinne gegenübergeſtellter Perſönlichkeit wegfällt, bleibt ſie doch, wie oben bemerkt, ſtehen im Sinne ſtets vorſchwebender Nähe einer Götter-artigen Anſchauung, aber die Rationalität der Auffaſſung führt dieſe hohe Lyrik unſerer Zeit doch ſachte, enger oder ferner an die Grenze der betrachtenden Poeſie. So Göthe's edle Hymnen: Geſang Mahomet's, Geſang der Geiſter über den Waſſern, das Göttliche, Grenzen der Menſchheit, Meine Göttinn, Hölderlin's ſchon erwähntes: An den Aether, ferner: das Schickſal, an den Genius der Kühnheit. Ein Theil dieſer Gedichte nennt ſchon Götter oder ſetzt vernehmlicher an, die Idee, die den Haupt-Inhalt bildet, zu vergöttlichen, vollzogen iſt der Schritt in den herrlichen zwei Gebeten der Göthiſchen Iphigenie: „Du haſt Wolken, gnädige Retterinn" und „Es fürchte die Götter das Menſchengeſchlecht", in Hölderlin's hoch claſſiſch und ewig wahr gefühltem „Schickſalslied Hyperions". In Göthe's „Prometheus" dreht ſich das Hymniſche merkwürdig ſo, daß die Hoheit der Götter eigentlich in den ſie antrotzenden Helden herübertritt. Daß das Dithyrambiſche eine bleibende Seelen-

ſtimmung iſt, zeigt die neuere Poeſie in „Wanderers Sturmlied“ und „Harzreiſe im Winter“ von Göthe. Hier ſieht man die Sprünge des Dithyramben, wie ſie die Ode künſtlich methodiſirt hat, in wahrhafter Trunkenheit der Stimmung. Der moderne Dichter wird hier in der rhythmiſchen Form ſich feſſelloſer bewegen, als der antike, der im wilden Wechſel doch die einzelne rhythmiſche Gruppe ſtrenger maß. Die Ode nun iſt vielfach und ſchön von den Deutſchen nachgebildet, freilich mehr ſo, daß in der Form die kürzern alcäiſchen und ſapphiſchen Maaße gebraucht ſind, die wir nur der Ode im ungenauen Sinne des Worts zuerkennen, während dagegen der Inhalt meiſt hoch geht, wie es die Ode im engeren Sinne will. Klopſtock, Hölderlin, Platen haben hierin das Schönſte geleiſtet. Wir haben ſolche Erzeugniſſe zu beurtheilen wie moderne Sculpturwerke, welche im claſſiſchen Idealſtyle Götter nachbilden, oder richtiger, wie moderne Gemälde, die den claſſiſchen Mythus mit ſeinen reinen Formen, aber einem Anhauch moderner Seele behandeln: ſie werden den feiner Gebildeten und ihrem Klanggefühle immer eine Quelle reinen Genuſſes ſein, aber niemals ſich wahrhaft einbürgern, niemals der Nation geläufig werden.

§. 891.

Die wahre lyriſche Mitte, worin der Inhalt rein im Subject aufgeht, ſo daß dieſes ihn ausſpricht, indem es frei und einfach ſich und ſeinen augenblicklichen Stimmungszuſtand ausſpricht, begreift die große Maſſe des Liederartigen. Alle Grundzüge des Lyriſchen (§. 884—886) gelten vorzüglich von dieſer Form. Unmittelbarkeit, Schlichtheit, Leichtigkeit, Sangbarkeit iſt ſeine Natur. Demnach ſagt ihm menſchlich vertrauter, anmuthender Inhalt zu, doch keineswegs iſt es darauf beſchränkt, es kann die höchſten Gegenſtände behandeln, die tiefſten Kämpfe des Herzens, die tragiſchen Leiden des Einzelnen und des Geſammtlebens ſo gut, als jede Freude und inniges Naturgefühl, wenn ſie nur ganz in ſubjective Empfindung eingegangen ſind. Aber auch das Komiſche gehört in vollerer Ausdehnung nur dieſem lyriſchen Gebiete. Vom Individuellen neigt das Lied nothwendig zum Geſelligen.

Hier namentlich iſt die Schwierigkeit fühlbar, daß es keine beſtimmten Formen gibt, von denen man ſagen kann: dieß ſind Lieder. Es iſt der Ton, aus dem die Gattung erkannt werden muß, und hiezu gibt den nächſten und einfachſten Anhalt die Vergleichung mit dem Hymniſchen. Will man den Unterſchied von dieſem recht deutlich wahrnehmen, ſo halte man Schiller's Hymne an die Freude und Göthe's Tiſchlied: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie“ zuſammen: jener ſingt die Freude an, bewegt ſich um ſie und zählt ihre Wirkungen auf (ob gut oder nicht gut, geht uns hier nicht

an), aus dieſem ſingt, ganz Stimmung, ganz Gegenwart und Augenblick, die Freude heraus. Es bedarf keines Beweiſes mehr, daß in dieſem Gebiete die lyriſche Poeſie allein ganz ſie ſelbſt iſt und daß auf ihm der Dichter ſeinen Beruf zu ihr bewähren muß. Schiller hat kein einziges reines Lied und im Lyriſchen kann wirklich nicht die Frage ſein, wer ſpezifiſch mehr Dichter ſei, er oder Göthe. Was jene Grundmerkmale des Liedes heißen wollen, daß es friſchweg, leicht, im Entſtehen ſchon wie geſungen, einfach, naiv hervorfließe, kann man an Göthe's Liedern wie an einer reinen Norm erſehen. Vom Liede wird denn namentlich auch gelten, was in §. 886 über die Situationsfarbe des Lyriſchen geſagt wurde: man muß durchſehen, wie in einer beſtimmten Lage dieſer Stimmungszuſtand entſtanden iſt, in beſtimmtem Augenblicke die Welt ſo und nicht anders im Dichtergemüthe gezündet hat, das innig und ewig Wahre muß doch ganz den Charakter der Zufälligkeit tragen und das ganz Freie den Charakter des nicht anders Könnens, denn der Dichter iſt hier erzeugender Geiſt und reines Naturkind, Stimmungskind, ganz in Einem. — Sehen wir nun nach dem Stoff-Unterſchiede, ſo verhält ſich hier das Lied nicht ausſchließend wie das Hymniſche. Es wird natürlich mit dem breiteren Theile ſeiner Baſis ſich auf dem Boden des heiteren Lebensgenuſſes feſtſetzen, Liebe, Wein, Tanz, geſellige Luſt, Naturgenuß wird ſein liebſtes Thema ſein, denn das menſchlich Vertraute, Kampfloſe ſchlüpft natürlich leichter ganz in das Herz, wird ganz Stimmung, als das Hohe, Monumentale; der holde Leichtſinn in Göthe's Vanitas Vanitatum Vanitas ſtellt eigentlich dieſe reine, freie, widerſtandsloſe Bewegung in normaler Reinheit dar. Allein auch das Erhabene entzieht ſich dem Liede nicht, denn es kann volle Immanenz im Gemüthe des Subjectes werden. Dieß gilt denn zuerſt von dem abſolut Erhabenen: es tritt als Andacht in die Seele und wird zum Liede. Andacht iſt nun freilich auch die Stimmung der Hymne, allein wir müſſen hier das Wort in dem engeren Sinne nehmen, der diejenige Religion vorausſetzt, welche die Idee der Immanenz im Begriffe der göttlichen Liebe beſitzt und die Bewegung der Andacht zu Gott zu einer Bewegung der Liebe im reinen und hohen Sinne des Wortes erhebt; die Diremtion zwiſchen dem abſoluten Gegenſtand als einem außerweltlich perſönlichen und dem Subjecte bleibt der Vorſtellung nach ſtehen, wird aber der That nach durch die Innigkeit der Andacht wie durch einen milden Strom wieder ausgeglichen; in dieſem harmoniſchen Fluſſe iſt jene Erſchütterung des Hymniſchen und Dithyrambiſchen, wobei immer eine herbere Entgegenſetzung zu Grunde liegt, verſchwunden und kann ſo der ſchlichte Erguß des innigen Liedertons eintreten. Das Lied ſchließt denn natürlich auch menſchlich erhabenen Inhalt nicht aus, es feiert Kämpfe des Staats, Freiheit, Vaterland, große Helden und Thaten, wenn nur immer der Stoff ganz Fleiſch und Blut des ſubjectiven

Gefühls geworden ist. Noch weniger natürlich sind dem Liede die tiefen inneren Brüche des individuellen Lebens fremd, die Tragödie des Herzens in der ganzen Tonleiter vom wildesten Sturme der Leidenschaft bis zum hinschmelzenden Seufzer der Wehmuth. Jene dunkeln Abgründe der Seele in den Liedern Mignon's und des Harfners sind doch in die reine Farbe des Liedes getaucht. Der Kampf im Innern ist ein Dornenweg durch die schwersten Brechungen, Vermittlungen, allein auf seinen Stadien schwillt die dunkle Summe derselben zur einfachen Unmittelbarkeit und elementarischen Gewalt des Gefühles an, wie es im Liede durchbricht. Noch ist hervorzuheben, daß von den Stoffgebieten nun auch das landschaftliche bestimmter wieder auftritt. Es ist dieß die einfache Umkehrung des Satzes, daß das Landschaftgemälde wesentlich lyrisch ist (vergl. §. 698, 1.), und nach dem dort Ausgeführten bedarf es keines weiteren Beweises, daß das Gefühl auch ohne Vermittlung der bildenden Phantasie an die Betrachtung der Natur anschießt, wie sie uns das Gegenbild unserer Stimmungen darbietet. Ja dasselbe kann — darauf werden wir zurückkommen — ganz, ohne von sich zu reden, in einem Landschaftbild aufgehen. Mit der Ausdehnung über alle Stoffsphären ist nun aber auch die andere über die großen Grundgegensätze des Schönen so gegeben, daß neben dem Anmuthigen und Erhabenen die Welt des Komischen in freier Fülle sich öffnet. Ist ja doch das Komische die im engsten Sinn subjective unter den Formen des ästhetischen Widerstreits, ganz Wohlsein des Subjects, also ganz Stimmung. Es fragt sich nur, ob das Lyrische nicht überhaupt zu wenig Objectivität habe, um dem Lachen erst den Anhalt des komischen Vorgangs zu geben; allein es besitzt ja das Wort und ist daher in diesem Gebiete natürlich nicht so beschränkt wie die Musik. Der Vorgang muß nicht ein Ereigniß in der Außenwelt sein, er kann auf innern Widersprüchen beruhen, die der Witz aufdeckt, und dieser, wenn nur getragen vom warmen Flusse der Stimmung, hebt keineswegs den Charakter des Liedes auf. Wir werden aber bald sehen, daß das Lied sogar im Sinne der Erzählung objectiv verfahren, also auch einen äußern Vorgang komischer Art darstellen kann; vorläufig weisen wir nur auf Göthe's ächt komische Schlagwirkung in „Schneider-Courage". — Das Gefühl ist sympathetisch; am meisten das schlichte und naive; ertönt der Hymnus in vollster Kraft als chorischer Gesang, so muß noch gewisser das Lied zur vollen Strömung vereinigter Empfindungsflüsse, zum Ausdrucke des Gemeingefühls neigen. Diese Seite tritt hier mit solcher Stärke hervor, daß sie sogar eine Unter-Eintheilung in individuelle und gesellige Lieder nahe legt, und die letzteren sprechen entweder die momentane Gesammtstimmung Solcher aus, die zu Andacht, Trauer, Genuß, oder die eingewurzelte Solcher, die bleibend in einem Stande vereinigt sind, beides natürlich in Anknüpfung an eine bestimmte Situation.

Welche Stände am meisten im Liede vertreten sein werden, ergibt sich aus §. 327, a. und §. 330. Das Lied gewinnt durch diese anschmiegende, umfassende, vorzüglich sympathetische Natur unabsehliche Bedeutung für das Leben, schließlich für die Geschichte einer Nation; es spricht Grundgefühle aus, die in jeder Brust leben, verstärkt sie rückwirkend, führt in Schlachten, tröstet in Niederlagen, weckt vom politischen Schlummer auf, knüpft sich an Alles, begleitet jede Thätigkeit, jeden Genuß.

§. 892.

1. **Es folgt aus der Stellung des Liedes in der reinen Mitte des Lyrischen, daß sein Styl vorzugsweise der in §. 887 angegebene ist. Doch kehrt innerhalb dieses Charakters der Unterschied eines verhältnißmäßig mehr objectiven darstellenden, offenen und hellen und eines mehr innerlichen, abgebrochenen, dunkeln und verschleierten Styls zurück. Jener gehört der classischen, beziehungsweise**
2. **der romanischen, dieser der germanischen Poesie an. Derselbe Styl-Unterschied macht sich aber noch in anderer, bleibender Weise geltend, nämlich in dem Verhältnisse zwischen der Volkspoesie, deren eigentliche Lebensform das Lied ist, und der Kunstpoesie.**

1. Es ist schon im vorh. §. gesagt, daß die Grundmerkmale des Lyrischen keiner andern Form in so vollem Sinn eignen können, als dem Liede: die Anwendung dieses Satzes auf den Styl wurde ihrer Wichtigkeit wegen hieher verschoben. Es ist aber der Lieder-Styl eben als ächt lyrischer mit diesem schon geschildert und setzt sich jetzt nur dadurch näher in's Licht, daß die Unterschiede beleuchtet werden, die innerhalb dieses Charakters wieder eintreten. Dem Liederartigen entspricht bei den Griechen das, was im engeren Sinne Melos hieß: d. h. der Form nach, was, in gleichen kurzen Verszeilen oder leichteren, kürzeren Strophen gedichtet, von einem Einzelnen mit der Begleitung der Lyra vorgetragen wurde, dem Inhalte nach, was wohl auch politisch, kriegerisch und überhaupt ernst sein konnte, vorzüglich aber der individuellen Erregung durch Wein, Liebe oder irgend einer andern Leidenschaft galt, und dem Tone nach, was ganz und wesentlich Stimmung war. Diese Form ist von der Aeolischen Lyrik ausgebildet; zu Alcäus und Sappho ist, obwohl Jonier, Anakreon zu stellen. Die Innigkeit, die den Styl des Liedes bedingt, kann bei den Griechen freilich nicht in jene Tiefe gehen, wie bei den neueren Völkern, denen die innere Unendlichkeit sich erschlossen hat; das Innerlichste erscheint wie eine nach innen geworfene Sinnlichkeit, das Seelenvollste glüht und wallt in einem heißen Element der Leidenschaftlichkeit, die sich ganz und unreflectirt in den Moment versenkt. Bei Anakreon allerdings wird die tiefe Bebung der Leidenschaft zum leis-

teren, lebensfrohen Spiele, zum freieren Schweben. Dieſer ächt lyriſche Ton des claſſiſchen Styls iſt nun aber ſchon darum mehr mit epiſch objectiven Elementen getränkt, weil jede Lebensmacht in Göttern angeſchaut wird, im Gott aber die innere Erregung immer wieder als herausgenommen aus dem Innern des Menſchen, als gegenſtändliche Erſcheinung ſich hinſtellt. Freilich fallen die ausdrücklich epiſchen Theile der hymniſchen Poeſie, die entwickelten Schilderungen weg, aber das Gefühl ſelbſt entfaltet ſich an dem Bande der klaren Göttervorſtellung in beſtimmtem, hellem Bilde, deutet nicht, zurückſinkend von dem Verſuche, ſich auszuſprechen, dunkel träumend auf noch unausgeſprochene, unerſchöpfliche Tiefen, es verläuft plan, bis es in ſeiner Darſtellung geſättigt iſt. Ebendarum iſt das Gedanken-Element auch hier durchaus ſtärker, als in dem neueren Liede, es ſpricht ſich über Zeitläufe, Göttermacht, Lebensgrundſätze direct in Sätzen aus, die wie feſte Pfeiler im lyriſchen Wellenſpiele ſtehen. Der ſympathetiſche Trieb des Liedes ſprach ſich unter And. in der beſondern Form der Lieder beim geſelligen Mahle, den Skolien, aus. — Der lyriſchen Poeſie der romaniſchen Völker werden wir ihren bedeutendſten Platz an einer andern Stelle anweiſen; doch fehlt ihnen nicht das rein gefühlte, friſchweg geſungene Lied, obwohl es in der Kunſtpoeſie, wenigſtens Spaniens und Italiens, durch Ausbildung jener verſchlungenen Formen, die einen andern Ton, als den des Liedes, mit ſich bringen, frühe faſt ganz verſchwindet. Was man nun hier ächt liederartig nennen kann, hat allerdings auch das ſchöne Helldunkel, das träumeriſch Andeutende, was die Empfindungsſprache der neueren Völker von jener der alten unterſcheidet; wir erinnern ſtatt unzähliger anderer Züge nur an das italieniſche Lied, das Göthe im „Nachtgeſange" nachgebildet hat, und ſeinen ſo ächt lyriſch in's dunkel Gefühlte verſchwebenden Refrain: dormi, che vuoi di piu? Doch verbirgt ſich auch in dieſem Gebiete die Verwandtſchaft der romaniſchen Völker mit der claſſiſchen Anſchauung nicht; es iſt im Ganzen und Großen Alles mehr heraus am hellen Sonnenlichte, ſchon die Sprache bringt den offenern Klang, das vom Innern gelöstere Bild, und der Vers neigt doch überall ſchon zu den Verſchlingungen, die ein Wohlgefallen an der Form für ſich ausdrücken. Die Franzoſen bewegen ſich auch in der Kunſtpoeſie anmuthig im leichten Liede, im chanson, aber die Leichtigkeit hat hier auch die Bedeutung des ſpielenden Leichtſinnes, der nichts tief nimmt. Der liebenswürdige Béranger, lebensheiter wie Anakreon und doch warm für jedes Große, vor Allem für die Freiheit, aber bei alledem ohne eine gewiſſe letzte Reſonanz, die nur das Gemüth der germaniſchen Völker kennt, iſt das reinſte Bild der franzöſiſchen Gefühlsweiſe. Die ganze Gewalt der dunkel verzitternden Tiefe gehört dem deutſchen und engliſchen Liede und zwar dem Kunſtliede wie dem Volksliede. Solche hingehauchte Strophen, ſolches tiefe Ahnen wie in Göthe's „Wonne der

Thränen", in den beiden: „Wanderers Nachtlied" und „ein Gleiches (Ueber allen Gipfeln iſt Ruh' u. ſ. w.)", wie in jenen Liedern, die wir als Grundtypen lyriſchen Charakters in §. 885 und 886 näher betrachtet haben, ſolches dämmernde Beſchleichen wie in Jägers Abendlied oder „An den Mond" haben ähnlich nur die Engländer und Schotten aufzuweiſen in dem eigenthümlich beflorten, wie in Nebeln verzitternden Tone, der aus ihrem Volkslied in die neuere Kunſtpoeſie Byron's, Moore's, Shelley's, Burn's, Campbell's und der Dichter der ſog. Seeſchule übergegangen iſt. Man kann namentlich hier die ergreifende Wirkung des Refrains erkennen, denn er iſt der brittiſchen und ſchottiſchen Poeſie beſonders eigen. — Wir haben uns hier nicht ausdrücklich über das Mittelalter ausgeſprochen: nicht als hätten wir vergeſſen, daß ſeine Phantaſie vorherrſchend die empfindende war; aber die ganze Bildungsform war doch noch ſo weit epiſch, daß dieſer Zweig überwog und das Lyriſche, freilich zum Schaden des Gattungscharakters, ſich in ihn warf. Zugleich war es allerdings die wirkliche Lyrik, worin die Knospe des neu aufgegangenen Gemüthslebens ſich erſchloß; die Minnepoeſie, aus dem älteren Volkslied hervorgegangen, iſt eine Erſcheinung voll Lieblichkeit, allein ſie wird bald monoton durch die Wiederkehr deſſelben Inhalts, conventionell in dem methodiſirten Cultus der Frauen und des Frühlings und die kunſtreiche Form leitet, wie ſchon früher bemerkt wurde, alsgemach die Innigkeit der Stimmung nach der Seite des Gefäßes ab. Hier erkennt man, daß das Bewußtſein des Mittelalters zu weltlos arm, noch zu wenig von vielſeitigen Beziehungen des Lebens geſchüttelt war, und ein Walter von der Vogelweide ſteht an Reichthum der Perſönlichkeit und ihrer Intereſſen für die reale Welt faſt einzig da; das Volk, trotzdem, daß ſein inneres Leben noch einfacher ſein mußte, als das des ritterlichen Standes, war doch in unbefangnerem Verkehr mit der Wirklichkeit, als dieſer, den der Geiſt der Kaſte abſchloß, und was ſeinem Seelenleben an Reichthum der Saiten fehlte, erſetzte die Friſche und Fülle der Reize, die von jener ausgiengen. Wie daher die Minnepoeſie aus der Volkspoeſie herkommt, ſo muß ſie, nachdem ſie ſich in Künſtlichkeit ausgelebt, der letzteren wieder weichen, denn der Geiſt des Volkes iſt inzwiſchen, gegen das Ende des Mittelalters, ungleich erfahrungsreicher und aufgeweckter geworden und am Ende des fünfzehnten, Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts tritt die herrliche Blüthe des Volksliedes ein, auf deſſen beſtimmtere Auffaſſung wir längſt hingeleitet ſind.

2. Der Unterſchied der Volks- und Kunſtpoeſie iſt ſchon in §. 519 aufgeſtellt. Hier, im lyriſchen Gebiete, hat er ſeine eigentliche Stelle; denn das Epiſche im urſprünglichen Volksgeſange verewigt ſich, wie wir ſchon ausgeführt, nur, indem es aus dem Schooße des Lyriſchen heraus und in die Hände einer höheren, auf der Schwelle der Kunſtpoeſie ſtehenden Bildung übertritt, und es bleibt dem Volke das, was einſt ein Theil des Ganzen

war, das Lyrische, zur stillen Pflege, die, in ihrem Thun wesentlich um keine Belauschung wissend, endlich doch belauscht wird und ihr schönes, heimliches Werk in den Garten der Oeffentlichkeit hinübergetragen sieht. Was heißt Volk, wenn man vom Volksliede spricht? Es ist ursprünglich, ehe diejenige Bildung eintrat, welche die Stände nicht nur nach Besitz, Macht, Recht, Geschäft, Würde, sondern nach der ganzen Form des Bewußtseins trennt, die gesammte Nation. Da ist kein Unterschied des poetischen Urtheils; dasselbe Lied entzückt Bauern, Handwerker, Adel, Geistliche, Fürsten. Nachdem nun diese Trennung eingetreten ist, heißt der Theil der Nation, der von den geistigen Mitteln ausgeschlossen ist, durch welche die Bildung als die bewußtere und vermitteltere Erfassung seiner selbst und der Welt erarbeitet wird, das Volk. Allein dieser Theil ist das, was einst Alle waren, die Substanz und der mütterliche Boden, worüber die gebildeten Stände hinausgewachsen sind, aus dem sie aber kommen. Von denjenigen, die in unbestimmter Mitte stehen, nicht mehr naiv und doch nicht gründlich gebildet oder durch Noth abgestumpft und verwildert sind oder das Raffinirte der Bildung ohne ihr Gegengift sich angeeignet haben, ist nicht die Rede, sondern von der Masse, die in der alten, einfachen Sitte wurzelt, die ihre Bildung auch hat, aber eine solche, welche der die Kluft bedingenden Bildung gegenüber Natur ist. Diese ganze Schichte lebt ein vergleichungsweise unbewußtes Leben und weil die lyrische Poesie wesentlich ein Erzeugniß nicht des hellwachen, sondern des als Seele in Natur versenkten, ahnenden Geistes ist, so liegt gerade hier ein besonderer Beruf zu dieser Dichtart, dessen reichere Erfüllung nur wartet, bis die dämmernde Volksseele vom schärferen Geiste der Erfahrung angeweht wird, ohne doch ganz zum Tageslichte der Reflexion aufgerüttelt zu werden. In diesem Boden erwächst nun jene Kunst ohne Kunst, deren Grundzug die Schönheit der Unschuld ist, die „nicht sich selbst und ihren heil'gen Werth erkennt". Sie ist nur möglich in unmittelbarer Verbindung mit der Musik, das Volkslied wird singend improvisirt, pflanzt sich nur mit seiner Melodie fort, denn hier wird nicht geschrieben und gedruckt. Der Dichter tritt nicht hervor, wird nicht genannt, Niemand fragt nach ihm, er hat im Namen Aller gesungen, das Subject isolirt sich ja auf der ganzen Bildungsstufe nicht, es gibt nur Ein Gesammtsubject, dieß ist das Volk, und das Volk ist eigentlich der Dichter, es gibt keinerlei literarisches Interesse, Interessantsein und Interessantseinwollen, kein kritisches Urtheil; was schön ist, erfreut, weil man es an der Rührung fühlt. Dieß ist das Waldesdunkel, wodurch in §. 519 die wahre Geburtsstätte des Volkslieds bezeichnet ist. Lieder aus der Sphäre der bewußten Bildung, welche populär werden und, weil sie dem Volkstone gut nachgefühlt sind, selbst in Volksmund übergehen, sind darum nimmermehr Volkslieder zu nennen. Daher nun die in dem genannten §. aufgestellten Züge

des Volkslieds, seine Mängel und seine Schönheiten, zu denen in §. 886 noch der weitere der überall lebendig fühlbaren Situation, der Lebenswahrheit gefügt worden ist. Man kann die Mängel in dem Bilde zusammenfassen, daß das Volkslied durchaus einen Erd- und Wurzel-Geruch mit sich führt, daß man die Blume nie ohne diesen Beigeschmack bekommt, dafür hat sie selbst um so frischeren Duft. Die Kunstdichtung, die nicht periodisch aus dem frischen Boden dieser Waldblume sich verjüngt, bildet nur seidene Blumen. Sie wird vor Allem sich zu sehr dem entwickelnden, hell beleuchtenden Styl hingeben, ausmalen, beweisen, rationell aufzeigen; dort lernt sie den ächten, helldunkeln, springenden Styl, wie er freilich bis zum unkünstlerisch Verworrenen, Unverstandenen, Zusammenhangslosen fortgeht, an spezifischen Taktlosigkeiten leidet, der Volkstracht ähnlich, die in so vielen Gegenden nicht weiß, wo die Taille hingehört, die aber auch nie gemacht, immer wahre Natur ist. Das Volkslied ist Gemeingut aller culturfähigen Völker; außer den schon genannten ist namentlich die slavische Nation reich, die weichen und wehmüthigen Klänge ihrer verschiedenen Stämme haben aber nicht das Mark der germanischen. Die Verjüngung der Kunstpoesie durch die Volkspoesie geschieht namentlich auch durch Wechselwirkung der Literaturen, durch die Erkenntniß, daß die Dichtkunst „eine Welt- und Völkergabe" ist. Kein Moment der Einwirkung des Volkslieds auf die Kunstdichtung war so bedeutend, als der, da Percy's Sammlung in England, stärker und früher noch entscheidend in Deutschland zündete, die Göttingerschule zu den ersten frischeren Lauten geweckt wurde, Bürger die erste wahre Ballade dichtete, Herder die Stimmen der Völker sammelte und Göthe's Genius sich zu diesem frischen Borne beugte, um zu trinken.

§. 893.

1. Es widerspricht dieser Natur des Liedes nicht, daß es bestimmte **objective** Formen hervorbringt, vielmehr sie zeigt sich gerade dadurch, daß sie das Gegen-
2. theil des Subjectiven setzt und doch ganz in ihren Stimmungston taucht. Die eine Art der Objectivität besteht darin, daß der Dichter einen Gemüthszustand nicht als den seinigen, sondern den einer andern Person ausspricht, oder daß er in eigener Person vortragend ein Sittenbild oder ein Naturbild gibt; die
3. andere ist episch in dem bestimmten Sinne des Worts, daß eine ergreifende Handlung als **vergangen** erzählt wird, wobei der Gegensatz der Style an die schwankende Unterscheidung von **Ballade** und **Romanze** sich unbestimmt anlehnt und das Lyrische als Dialog durchbrechend auch dem Dramatischen sich
4. nähert. Die meisten dieser Formen, namentlich die letzte, gehören sowohl der Volkspoesie, als der Kunstpoesie an.

1. Es kann auffallen, daß wir dieſe Gruppen von objectiven Formen zum Liede rechnen, das im engſten Sinne ſubjectiv iſt. Man unterſcheide aber die Objectivität, von der es hier ſich handelt, wohl von derjenigen, welche dem Hymniſchen zu Grunde liegt: in dieſem Gebiete blieb das Subject außerhalb des Gegenſtands und wandte ſich nur, obwohl tief bewegt, an ihn, im gegenwärtigen ſetzt das Subject den Gegenſtand als einen ſolchen, der erſt durch ſein Inneres gegangen iſt; nicht als handle es ſich um einen Act reiner Fiction, vielmehr der Dichter hat ſich ganz und ohne eigenes Bewußtſein über jene tiefſte Bedeutung des Lyriſchen, wonach ſich in ihm die Subjectivität als Centrum der Welt erweist, an das Object hingegeben, von ihm durchziehen laſſen, ebendadurch aber, indem er ganz paſſiv ſcheint, es mit ſeinem Innern ganz durchdrungen, ganz in Stimmung umgewandelt, und indem er es wiedergibt, kommt es nun zu Tage ganz getaucht in lauter Bebung des Gefühls. Man ſieht den Prozeß nicht mehr, der Erfolg tritt ganz als unmittelbare Thatſache auf. So erſcheint der ächt lyriſche Charakter des Liedes gerade da in ſeiner vollen Kraft, wo er ſich an ſeinem Gegentheile geltend macht, indem er im Objectiven und Vermittelten eben recht ſubjectiv und unmittelbar iſt.

2. Die Objectivität tritt in zweierlei Form auf, immer als Gegenſtand, welcher der Anſchauung geboten wird, aber in der einen Gruppe gegenwärtig, wiewohl dabei eine Succeſſion von Momenten ſich abwickeln kann, in der andern vergangen. Die erſtere, die wir zunächſt in's Auge faſſen, ſcheint viel unzweifelhafter lyriſch, denn die Vergangenheit begründet ein ſtärkeres Zurücktreten des Subjects vom Object. Dieß gilt jedenfalls von der erſten Form dieſer Gruppe: es iſt die einfache Form der Verkleidung, wo der Dichter aus der Maske einer zweiten Perſon oder, wie in ſo vielen geſelligen und Standes-Liedern, aus einer Vielheit von ſolchen ſpricht; er hat ſich völlig in den Zuſtand der andern Perſönlichkeit hineinempfunden, ſo ſtellt er doch ganz ſeinen eigenen Stimmungszuſtand dar und liegt daher das Lied, das auf dieſem Acte beruht, dem objectlos reinen Lied am nächſten. Man braucht gar kein beſonderes Gewicht darauf zu legen, daß die Stimmung oft in dem engeren Sinn die eigene des Dichters iſt, wie im Mignon-Liede: „Kennſt du das Land", wo Göthe mit der fremden ſeine eigene Sehnſucht nach Italien ausſpricht, oder in ſo unzähligen Liedern, wo der Dichter Empfindungen ſo allgemeiner Art, daß er ſie ſicher auch perſönlich erlebt, wie unglückliche Liebe, Weinluſt, in einer beſtimmten Maske, als Hirt, Jäger, Muſikant u. ſ. w. und mit einer beſtimmten Situation ausſpricht: er kann ſich in ſpezifiſchere Lebensformen, Zuſtände, Situationen verſetzen, welche nie ſeine eigenen ſein konnten, und ſie doch ſo tiefgefühlt wie eigene und ſelbſterlebte wiedergeben. Wir erinnern ſtatt vieler Beiſpiele nur an jenes Gebet Gretchen's im Fauſt, an die Lieder des

Harfners im W. Meiſter, an Heine's „Hirtenknaben". Rein menſchlicher Gehalt iſt natürlich auch im Spezifiſchen vorausgeſetzt. Vielleicht die ganze Hälfte des lyriſchen Parnaſſes gehört dieſer einfachen Uebertragungsform an. Auch in die Natur kann der Dichter ſein Inneres legen und aus ihr ſprechen laſſen, wie Göthe in: „der Junggeſell und der Mühlbach" oder wie Anakreon durch ſeine Taube ſagen läßt, wie es ſich bei ihm lebt. — Die zwei andern Formen dieſer Gruppe ſind viel weniger unmittelbar: der Dichter gibt ein kurzes Sittenbild, kleines Landſchaftgemälde; er tritt nicht im eigenen, auch nicht im Namen eines Andern auf, er zeigt ein Object, aber ein gegenwärtiges, auf und läßt daſſelbe ſo ohne alles weitere Zuthun für ſich ſprechen. Es ſcheint nichts einfacher, als ganz auf den eigenen Vortrag des Gefühls zu verzichten, es ganz in den Gegenſtand zu verſenken, aber dieß Verzichten geſchieht mit mehr Bewußtheit, als es ſcheint, und zugleich hängt die Richtung mit denſelben Urſachen zuſammen, aus welchen in der neueren Zeit das Sittenbild und die Landſchaft in der Malerei eine ſo bedeutende Rolle ſpielt: dem Intereſſe für die Aufdeckung immer neuer Länder, Zonen, den ethnographiſchen, naturwiſſenſchaftlichen Neigungen, und allerdings zugleich der Sehnſucht nach Friſchem, von der Sündfluth der Reiſenden nicht Abgelecktem, alſo in Culturmüde, in idylliſchem Bedürfniſſe. So ſind denn dieſe Formen ſehr modern. Bei Heine hatten ſie entſchieden noch ſubjectiveren Ton, wie ſein unheimliches Bild des Jägerhauſes „Die Nacht iſt feucht und ſtürmiſch" (Heimkehr N. V), des Pfarrhauſes (N. XXVIII) „Der bleiche, herbſtliche Halbmond", das Völkerbild: „Wir ſaßen im Fiſcherhauſe" (N. VII), das rührende kleine Gemälde: „Das iſt ein ſchlechtes Wetter" (N. XXIX), die liebliche Berg-Idylle aus dem Harze, dieſe nur leider mit dem blaſirten cremor tartari ſtark vermiſcht; ebenſo die vielen tief bewegten Landſchaftbilder; die berühmten Strophen von der Fichte und Palme gehören nicht der vorliegenden, ſondern jener erſten Form an, weil ſie, obwohl in ſchlagend einfacher Objectivität, doch durch eine poetiſche Fiction einem Naturgegenſtande ganz menſchliches Empfinden leihen. Lenau's Bilder magyariſcher Zuſtände und Haiden entwickeln bereits mehr das Object an ſich und Freiligrath wird ganz zum glühenden, aber auch ſeinen Pinſel ſehr bewußt führenden Maler menſchlichen, thieriſchen, landſchaftlichen Lebens aus der Wildniß, wohin der Fuß der Cultur nicht getreten. Das ſanfte und ſchöne Gemüth C. Mayer's liebt es beſonders, mit völliger Verzichtung auf ein Wort im eigenen Namen kleine Bilder friedlich heimlicher Landſchaft aneinanderzureihen. Recht und Fug ſolcher lyriſchen Objectivität kann nach dem Obigen nicht beſtritten werden, nur wechſle ſie öfter mit directem Ausſprechen der Stimmung, denn ſchließlich iſt ſie doch ein Zurückhalten, das im Fortgang ermüdet, weil man der Natur der Gattung nach darauf wartet, die Menſchenſtimme ſelbſt zu vernehmen.

a. Die Ballade und Romanze ſind Abkömmlinge der alten Heldenlieder, die zuerſt einzeln geſungen, dann zum Epos fortgebildet und zuſammengefügt wurden; ſie leiten alſo zu jener mehrfach erwähnten elementariſchen Form zurück, wo das Lyriſche und Epiſche noch im Keime vereinigt lagen. Allein nachdem das Letztere ſich zu einer eigenen Gattung ausgeſondert hat, iſt der Theil des gemeinſchaftlichen Keimes, der dieſem Zuge nicht folgte, ein anderer geworden: er hat, obwohl dem Stoffe nach epiſch, lyriſchen Charakter angenommen. Epiſch iſt vor Allem das Moment der Vergangenheit, wodurch dieſe Form von der vorhergehenden Gruppe ſich unterſcheidet; aber es bewirkt jetzt nicht mehr die frei über dem Gegenſtand ſchwebende, ausführlich zeichnende Haltung des Dichters, ſondern dieſer legt ſich mit ſeiner Empfindung ganz in den Gegenſtand, als ob derſelbe, zwar als ein vergangener erzählt, zeitlich wie räumlich gegenwärtig wäre; die Zeichnung wird dem Tone untergeordnet, der ganze Hauch und Wurf wird ſubjectiv, bewegt, der Gang überſteigt raſch die retardirenden Elemente und eilt zum Schluſſe, der Rhythmus baut ſich muſikaliſch in lyriſchen Strophen, das epiſche Lied entſteht mit der Melodie oder nach einer vorhandenen Melodie, lebt im Volksgeſange oder muß doch, wenn es ächter Kunſtpoeſie angehört, den Charakter des Sangbaren tragen. Dem alten Heldenliede ſieht man ferner die Neigung an, ſich als Glied in ein größeres Ganzes zu fügen, es ſetzt die Kenntniß einer umfaſſenden Sage voraus; Ballade und Romanze dagegen ſtellt einen Stoff für ſich, ähnlich wie die Novelle im Unterſchied von dem Roman eine Situation, abgeſchloſſen hin, behandelt daher auch nicht leicht mehr Theile der Heldenſage, ſondern vereinzelte Ereigniſſe und Handlungen, Mordgeſchichten, Schickſale der Liebe, Kriegsauftritte u. ſ. w., die aber allerdings den ächten Inhalt vorzüglich dann liefern, wenn ſie vorher von der Sage poetiſch zubereitet ſind, wohl auch Elemente des Mährchenhaften, Geiſterhaften aufgenommen haben, worin tiefer und rein menſchlicher Sinn eingehüllt iſt. Die nähere Geſchichte iſt noch zu ſtoffartig und proſaiſch verſetzt und führt mehr zur poetiſchen Erzählung. Alle dieſe Merkmale weiſen der epiſchen Lyrik im Unterſchiede vom Epos den ahnungsvoll charakteriſtiſchen, nicht entwickelnden Styl zu; dennoch iſt es natürlich, daß auch innerhalb dieſes Bodens der Gegenſatz eines relativ helleren, ſubjectiv klaren, mehr gegenſtändlich ausführenden und in dieſem Sinne plaſtiſch idealen Styls gegen einen im engeren Sinne maleriſch helldunkeln ſich von Neuem erzeugt. Die claſſiſche Dichtung bietet nichts für dieſe Stelle, im Alterthum blieb nach der Ausſcheidung des Epos keine epiſche Form von lyriſchem Charakter zurück. Dagegen tritt der Unterſchied der Stylprinzipien in der neueren Poeſie zunächſt als ein nationaler auf und lehnt ſich ſo an die Namen Romanze und Ballade. Ballade iſt zwar ein italieniſches Wort und bezeichnet ein

Tanzlied, das urſprünglich die beſtimmte rhythmiſche Form von drei verſchlungenen Strophen mit Refrain hatte, allein wie es in England ſtehend wurde als Name für das epiſche Lied, wie es dort und in Schottland ſich ausbildete, ſo verband ſich damit der Sinn eines beſtimmten Charakters der Behandlung, in dem wir ein reines Bild jener zweiten Stylrichtung haben, und die rhythmiſche Form bewegte ſich frei in heimiſchen Maaßen. Es iſt die nordiſche Stimmung mit ihrem bewegteren, ahnungsvolleren, mehr andeutenden, als zeichnenden Ton, ihrem ſtoßweiſen, Mittelglieder überſpringenden Gange, es iſt, was Göthe die myſteriöſe Behandlung nennt, welche der Ballade zukomme. Der Name Romanze hat ſich in Spanien für das epiſche Lied feſtgeſetzt und das äußere, rhythmiſche Merkmal iſt der Trochäus, gewöhnlich in Tetrametern, welche fortlaufend aſſoniren. Es iſt aber nur natürlich, daß wir mit dem Namen auch den Begriff einer beſtimmten Behandlung verbinden und zwar derjenigen, wie ſie dem romaniſchen Völkergeiſt entſpricht und eben in den ſpaniſchen Romanzen vorzüglich ſich zeigt: nämlich jener helleren, durchſichtigeren, ruhigeren, mehr epiſch entwickelnden, mehr plaſtiſchen. Beſteht nun dieſer Gegenſatz zunächſt als ein nationaler, ſo hindert nichts, denſelben, wie er innerhalb der Literatur einer Nation, namentlich der deutſchen, jederzeit wieder auftreten und beſtehen wird, mit jenen Namen zu bezeichnen, nur geſchehe es mit dem Vorbehalte, daß man damit nicht ängſtlich ausmeſſen und abſtract Alles eintheilen will; ſonſt thäte man beſſer, mit W. Wackernagel, der (Schweiz. Archiv f. hiſtor. Wiſſ. B. 2, S. 250) die Unterſcheidung rein auf das Metriſche zu beſchränken. Der Ballade kommt vermöge des oben bezeichneten Charakters ihrer Bewegungsweiſe genauer das Merkmal des dramatiſchen Ganges zu und dieß widerſpricht keineswegs dem rein Lyriſchen, Beſchleierten, Beflorten ihres Tons, das ſich wie Moll zu dem Dur der Romanze verhält. Das Drama beſchleunigt, wie wir ſehen werden, ſeinen Gang, wirft die Hemmungen raſcher nieder, als das Epos, motivirt tiefer aus dem Innern, weniger umſtändlich und nur bedingt aus dem Aeußern: dieß thut es, weil es die Welt als eine von innen heraus beſtimmte darſtellt; die lyriſche Poeſie aber iſt, wie ſie nach der einen Seite vom Epos herkommt, nach der andern eben hierin der Durchgang, aus dem das Drama hervorgeht; hier wird die Welt in's Innere gezogen, zur Bewegung von innen heraus bearbeitet, zubereitet, durch Lichter aus dem Innern beleuchtet. Wirft ſich nun das Lyriſche epiſch auf Erzählungsſtoff, ſo wird es alſo gerade je intenſiver lyriſch, deſto mehr dieſen Stoff in einer Weiſe innerlich durchwärmen, daß ſeine wallende Bewegung auf die Nähe des Dramatiſchen hinweiſt. Es iſt keineswegs ein blos äußerlicher Zug, daß dieſer Styl ungleich mehr, als der Romanzenſtyl, die dialogiſche Form liebt. Hier werden die Sprechenden nicht weiter genannt, der Dichter hat ſich, wie

der dramatiſche, in ſie verwandelt; Momente der Handlung ſind zwiſchen den Reden verſchwiegen, es iſt vorausgeſetzt, daß man ſie ſich vorſtelle, die Anſchauung derſelben aus dem Geſprochenen ſich erzeuge, wie im Drama, ſofern die Schauſpielkunſt es nicht ergänzt. In der bekannten ſchottiſchen Ballade Eduard iſt z. B. nicht erzählt, daß der Mörder mit blutigem Schwerte vor ſeine Mutter tritt, es geht ſogleich aus der Anrede hervor: „warum iſt dein Schwert von Blut ſo roth?“ In dieſem Ueberſpringen, Ahnenlaſſen liegt etwas Banges und ſo iſt mit ſolchem Style auch die Neigung zu tragiſchen Stoffen gegeben; man kann ſagen, daß das Nibelungenlied in ſeiner Stimmung als tragiſches Epos eben zugleich mehr balladenartig ſei, als das Homeriſche Heldengedicht, und es iſt merkwürdig, daß in England zu der Zeit von Shakespeare's Auftreten beliebte Volksballaden den Stoff zu manchen Dramen gaben. Doch wurden auch heitere Balladen zu Komödien verwendet, und unſer Satz will nicht ſagen, daß die Ballade nothwendig tragiſch ſei, ſo wenig, als der Romanze blos heiterer Inhalt zugeſchrieben werden ſoll. Ja der Ballade ſagt ausdrücklich auch das Komiſche zu, denn die ſubjectivere Durchſchüttlung des Objectiven erzeugt mit ihren raſchen Beleuchtungen den komiſchen Contraſt, wie den erhabenen. Die vordrängenden Jamben und Anapäſte, welche namentlich die ſchottiſche, engliſche Ballade liebt, entſprechen dieſer ſpringenden nordiſchen Unruhe, wie die fallenden Trochäen der romaniſchen Ebenmäßigkeit und ſtetigeren Beleuchtung der Dinge, aber der relative Fortbeſtand des innern Gegenſatzes innerhalb einer National-Literatur kann nicht weiter nur an dieſe Formen gebunden ſein. Auch die Neigung zum Geiſterhaften, die jenem helldunkeln Tone näher liegt, als dieſem klaren, hängt mit unheimlich düſterem Inhalt zwar gerne, doch nicht ſchlechtweg zuſammen, die wunderbaren Mächte können auch neckiſch, hülfreich wirken. Selbſt die reinſte, anmuthvolle Heiterkeit des Inhalts hebt den Balladencharakter nicht auf: der Junggeſell und der Mühlbach, der Edelknabe und die Müllerinn von Göthe weiſen ſich durch die völlige Verſenkung des Gefühls in den Stoff, die ihn dialogiſch ſelbſt ſprechen läßt und alle Mittelglieder überſpringt, noch genugſam als Balladen aus. — Es iſt aber noch eine andere Seite des Unterſchieds hervorzuheben, die dem Bisherigen auf den erſten Blick zu widerſprechen ſcheint. Viele ſpaniſche Romanzen ſind von der Art, daß ſie den Schritt zum Epiſchen, d. h. jetzt zunächſt einfach zum Erzählen, nur halb vollziehen: der Dichter redet ſeine Perſonen an, ſpricht ſein Gefühl über ſie, über ihr Schickſal direct aus, erzählt im Präſens und gibt oft ſtatt einer ganzen Begebenheit nur eine Situation. Man leſe nun von Uhland: der Traum, Sängers Vorüberzieh'n, der nächtliche Ritter, der kaſtiliſche Ritter, S. Georgs Ritter, Romanze vom kleinen Däumling, Ritter Paris, der Räuber und was in der Sammlung folgt bis zu Bertran de Born, ſo wird man das

eine oder andere dieser Merkmale oder die sämmtlichen zutreffen sehen. Noch bestimmter wird man dieß Verweilen im Subjectiven, das nur einen Ansatz zum Erzählen nimmt und den Stoff wieder in lyrischen Klang zurückzieht, in den Gedichten Heine's finden, die er Romanzen nennt; Balladen, wie die „Grenadiere", „Belsatzar", durcherzählende Romanzen, wie „Don Ramiro", mehreres Lieder- und Sonett-artige ist leicht auszuscheiden; wir bezeichnen als Beispiele für den Charakter, von dem hier die Rede ist, I, II, III, IV, V, VII, VIII, XI, XII, XIII, XIV, XV. Wir haben die Ballade reiner lyrisch genannt, als die Romanze; ziehen wir nun zu dieser die in Rede stehende Form, welche zum Erzählen nicht ernstlich fortgeht, so scheinen wir in Widerspruch zu gerathen, denn dieß ist ja vielmehr ein Stehenbleiben im Lyrischen. Allein beide Male ist Lyrisch in anderem Sinne genommen: im Balladenstyle bedeutet es den Act der subjectiven Empfindung, der sich an seinem geraden Gegentheile, der vollen Objectivität, so stark erweist, daß er sie ganz in lauter Ton, Stimmung umsetzt, das anderemal die Subjectivität, die den allgemeinen Begriffscharakter des Lyrischen so einhält, daß sie bis zu voller Objectivität gar nicht fortschreitet, nur halbe Anstalten zum Erzählen macht.

Hiemit haben wir Linien zu einer Grenzbestimmung zwischen Ballade und Romanze zu geben versucht. Daß dieselben in der Anwendung durchaus Lücken haben müssen, folgt nothwendig aus der innern Natur des Lyrischen; wo es sich um so zarte Potenzen handelt, für die wir nur den Namen Behandlungston haben, kann am allerwenigsten bei Schuh und Zoll ausgemessen werden. Der Sprachgebrauch ist daher locker und schwankend. Göthe nennt alle seine erzählenden Lieder Balladen und mit Recht. Angesichts der Vollständigkeit der Versenkung, der Umtauschung des eigenen Ich gegen die Personen und das Ereigniß, des bewegungsreichen Ganges, der ganzen wallenden Natur dieser Lieder kann man zu dem Schlusse kommen, Göthe sei mehr Dramatiker, als Schiller; allein seine Dramen leiden bei aller übrigen Vollendung an einem Mangel gegenüber dem Spezifischen der Dichtart, sie sind zu seelisch und haben zu wenig Handlung; er ist dagegen im Epischen so Homerisch klar und so ganz, wie es die Dichtart will, rein zeichnend und entwickelnd, daß man den Meister des lyrischen Helldunkels der Empfindung nicht in ihm erwarten sollte. Wir überlassen diesen Knoten dem Leser zur Auflösung; sie wird sich daran knüpfen müssen, daß Göthe doch auch als Epiker keinen straff männlichen, sondern lauter rein menschliche, weiblich seelische Stoffe behandelt hat. Schiller nennt nur seinen Kampf mit dem Drachen Romanze, alles Andere Balladen; sonderbar: thut er es wegen der lichten Deutlichkeit und beredten Entwicklung im Style, so hätte er alle seine episch lyrischen Gedichte Romanzen nennen können außer dem Taucher, denn dieser hat trotz den beredten Schilderungen

doch viel von dem tief dunkel bewegten, springenden, dramatiſchen Style der ächten Ballade, und etwa noch außer dem Handſchuh, wo ähnliche Bewegung waltet. Wählt er den Namen wegen des glücklichen Ausgangs im Gegenſatze mit der tragiſchen Schickſals-Idee in den andern, ſo wären der Gang nach dem Eiſenhammer, der Graf von Habsburg, die Bürgſchaft auch Romanzen zu nennen. Das Richtige wird ſein, von Schiller's ſämmtlichen epiſch lyriſchen Gedichten zu ſagen: ſie haben von der Ballade den ſtark bewegten dramatiſchen Gang, aber nicht das Helldunkel des reinen Empfindungstons, der immer eine Verwandtſchaft mit dem Volksliede auch in der Kunſtpoeſie bewahrt, vielmehr neigen ſie durch ihre lichte Bewußtheit und Sentenziöſität noch über die Helle der Romanze hinüber in die betrachtende Lyrik; zugleich aber ſeien ſie durch die Fülle und Pracht ihrer Schilderungen epiſch über das Maaß dieſer Eigenſchaft hinaus, wie wir ſie ebenfalls der Romanze zuerkannten, ja auch über das Maaß des Epos, nämlich mit zu fühlbarer rhetoriſcher, declamatoriſcher Haltung; ein Verhältniß der Kräfte, mit dem man ſich, ſo oft der Mangel des Naiven, ächt Liederartigen ſich bis zum Ueberdruß aufzudrängen droht, doch immer wieder verſöhnt durch die Entſchiedenheit des Einen Grundzugs, der dramatiſchen Energie, die ganz den wirklich dramatiſchen Dichter ankündigt.

Wir haben bis hieher abgeſehen von den Begriffsbeſtimmungen, welche Echtermeyer in der Abh.: „Unſere Balladen- und Romanzenpoeſie" (Hall. Jahrb. 1839, N. 96 ff.) gegeben hat, um weder unſere Entwicklung, noch die Beurtheilung zu verwirren. Er geht vom Inhalt aus und erklärt die Ballade für die Form, worin der noch natürlich beſtimmte Volksgeiſt, der Geiſt in ſeiner Naturbedingtheit ſich ausſpreche, wie er entweder den Gewalten der äußeren Natur unterliegt, oder ſeinen eigenen dunkeln Trieben anheimfällt und von ihnen verſchlungen wird, — die Nachtſeite des Geiſtes, die denn eine düſtere Stimmung und eine tragiſche Wendung begründe; die Romanze dagegen ſoll, nicht mehr an einen beſtimmten Volksgeiſt gebunden, der rein menſchlichen Bildung angehörig, das ideale Selbſtbewußtſein, die freie ſittliche Macht des Geiſtes verherrlichen. Daraus leitet er dann den Styl-Unterſchied ab und faßt ihn ähnlich unſerer Beſtimmung. Es ſcheint dieß eine klare und einleuchtende Entſcheidung der ſchwierigen Frage; ſieht man aber näher zu, ſo wird man finden, daß dieſer Schein täuſcht. Für's Erſte wird nicht Alles eingetheilt, was einzutheilen iſt: wohin ſoll die ganze große Welt des Gemüthslebens fallen, die weder der düſtern Nachtſeite des unfreien, noch dem vollen Tage des ſittlich ſelbſtbewußten und wollenden Geiſtes angehört? Vor Allem die Welt der Liebe, ſofern ſie nicht in ideales Denken erhoben und doch in ſich frei, ſchön und heiter iſt? Der nordiſche Styl wird ſie dunkel, ahnungsvoll, der ſüdliche wird ſie licht und klar behandeln, dort wird eine Ballade, hier eine Romanze

entſtehen. Der Styl-Unterſchied, wie er hiſtoriſch auf Nationalitäten zurückführt, iſt es alſo, was entſcheidet, nicht der Inhalt. Für's Zweite: es iſt umgekehrt in dem Style, welcher mit herkömmlicher nationaler Beziehung den Namen der Romanze führt, viel finſter blutiger, nächtlicher Stoff behandelt und man kann nur ſagen, der dunkle, liederartig bewegte Styl verbinde ſich lieber und naturgemäßer dem düſtern Inhalte, der lichte dem klaren und freien, wie denn dieß auch der Stimmungs-Unterſchied der Völker iſt, von denen beide Style ausgiengen, es ſei dieß aber nicht nothwendig. Auch ganz ſittlich lichter Inhalt kann in Balladenſtyl behandelt werden; der Ton in Göthe's Gott und Bajadere hat ſo ganz den tief erzitternden Charakter, daß wir dieſes Gedicht nimmermehr Romanze nennen könnten, und der Inhalt gehört doch unzweifelhaft der ſittlichen Lichtwelt an. Echtermayer hat, dieß iſt die dritte und wichtigſte Einwendung, bei dem, was er als Inhalt der Romanze beſtimmt, durchaus Schiller's philoſophiſch gebildetes Bewußtſein im Auge gehabt und ſtoffartig auf den ethiſchen Werth der Idee der Freiheit geſehen. Das Wahre iſt, daß, je durchſichtiger ſolches ſittliches Bewußtſein, deſto ſchwerer es wird, ſowohl eine ächte Romanze, als eine ächte Ballade zu dichten. Das Gefühl iſt in der Romanze heller, als in der Ballade, aber nicht ſo gedankenhaft durcharbeitet. Für den äſthetiſchen Maaßſtab iſt diejenige Bildung des modernen Dichters die höchſte, die von dem zu hellen Lichte ihres Selbſtbewußtſeins ſich in die dämmernden Stimmungen umſetzen kann, aus welchen die ächte Romanze, noch mehr die ächte Ballade hervorgeht. Die bedeutendſten Producte der neueren erzählenden Poeſie ſind Balladen, vor Allem die Göthe'ſchen. — Echtermayer hat eine dritte, mittlere Form aufgeſtellt, die er Mähre oder Rhapſodie nennt und welcher er als Inhalt die Heldenwelt zuweiſt, wie ſich durch ſie die Völker in energiſcher That von ihrer erſten dunkeln Unmittelbarkeit befreien: eine urſprüngliche Kraft, die ſchon in die Licht- und Tagesſeite des Geiſtes, in die Geſchichte, hereinragt. Uhland's vaterländiſche Balladen namentlich würden in dieſe Gattung fallen und es erſcheint zweckmäßig, ſie aufzuſtellen.

4. Es verſteht ſich, daß die hier aufgeführten Formen, das rein objective Sitten- und Naturbild ausgenommen, ihren urſprünglichen Boden recht in der Volkspoeſie haben, vor Allem aber Ballade und Romanze. Hier vorzüglich iſt die Stelle, wo die Kunſtpoeſie neues, ächt lyriſches Leben aus ihr getrunken hat. Nachdem aber dieſe Verjüngung vor ſich gegangen war, mußte eine epiſch lyriſche Kunſtpoeſie möglich werden, die den ächt lyriſchen Ton einhält und doch in der ganzen Behandlung zeigt, daß ebenſoſehr die claſſiſche Bildung auf uns eingewirkt hat, die aber darum nicht zu der allzu lichten und glänzenden Beredtſamkeit fortgeht, welche einmal unlyriſch iſt; dieſe Art epiſch lyriſcher Gedichte entzieht ſich am meiſten der

Eintheilung Ballade und Romanze und warnt uns, Alles eintheilen zu wollen. Man hat unsern in diesen Formen so reichen Uhland als den Classiker der Romantik bezeichnet; am Marke des Volkslieds genährt, eine gediegene, einfach körnige Natur, die sich doch mit offener Seele den verschiedenen Stimmungen der nord- und südfranzösischen, spanischen Romantik, des classischen Alterthums, wie der dunkleren, härteren, biderben altdeutschen Welt öffnet, führt er überall einen scharfen Meisel, der jedem Gesteine klar bestimmte, reine Gestalt gibt. In der Deutlichkeit des Umrisses, welche auch ein ahnungsvoll dunkler Inhalt hiedurch erhält, wird denn die Grenze zwischen Ballade und Romanze, jetzt abgesehen von jener subjectiveren Nebenform der letzteren, der wir einen Theil dieser Gedichte bereits zugewiesen haben, nothwendig ungewiß werden. Da, wo mehr Volksliedston ist, kann kein Zweifel sein; aber wohin sollen wir z. B. Ver sacrum zählen und mit ihm die ganze Welt episch lyrischer Gedichte, die im Inhalte bald finster, bald heiter, im Ton und Gang bald dramatisch bewegter, bald milder und heller fließend, doch in der ganzen Form zu classisch durchgebildet sind, zu sichtbar auf classischem Kothurne gehen, um unter Begriffe eingereiht zu werden, die doch immer an die Naivetät der Volkspoesie erinnern? Es bleibt also dabei, daß hier keine zu erschöpfender Eintheilung ausreichende Terminologie besteht.

§. 894.

Die Lyrik der **Betrachtung** steht auf dem Punct einer beginnenden 1.
Auflösung des reinen Gefühlszustands, worin derselbe in eine beschauende und beschaute Seite auseinandergeht, die in ein Wechselspiel treten, in welchem die Empfindung mit verhüllter oder ausgesprochener Wehmuth ihrer eben noch warmen und eben verkühlenden Schönheit nachblickt und näher oder entfernter bereits den denkenden Geist durchscheinen läßt. Unter den classischen Formen gehört hieher die **Elegie**, aus dem Oriente in verschiedener Beziehung die indische und die kunstreichen Bildungen der **muhamedanischen** Lyrik, aus der romanischen Literatur die verschlungenen Strophen des **Sonetts** u. a. An der Grenze der 2.
Prosa liegt als besondere Form das **Epigramm** und mit ihm eine große, unbestimmte Masse, die sich unter dem Namen der schönen Gedankenpoesie zusammenfassen läßt und namentlich der modernen Zeit und der deutschen Poesie angehört.

1. Wir könnten das Wesen dieser Form auch als eine bis an die Grenze der ästhetischen Einheit fortschreitende Entbindung des Gnomischen bezeichnen, wenn wir nicht eben hier der gnomischen Poesie im engeren Sinn uns näherten, die wir doch als besondere Form in den Anhang vom Didaktischen verweisen und mit welcher wir das vorliegende Gebiet nicht

verwechselt sehen möchten. Um was es sich handelt, zeigt sogleich die Elegie. Es ist bekannt, daß man unter ihr nach der antiken Bedeutung des Worts durchaus nicht blos ein Lied der Wehmuth und Klage zu verstehen hat, daß diese erste Form, in welcher sich bei den Joniern die lyrische aus der epischen Poesie herausbildete, anfänglich politischen und kriegerischen Inhalts war, daß sie denselben, auch nachdem sie sich anderem zugewandt, nicht so bald aufgab. Allerdings darf man behaupten, daß es Zeichen eines unreifen Zustandes war, wenn Kallinos und Tyrtäos so starken Inhalt in solchem Gefäße niederlegten, daß dieß nur geschah, weil es überhaupt die erste lyrische Form war, die man gefunden und in die nun zuerst der noch ganz von heroisch mannhaften Gefühlen geschwellte, noch wenig lyrisch erweichte Sinn sich warf; denn indem das elegische Versmaaß dem gewaltig und feierlich vorstrebenden Hexameter den zurückweichenden, verathmenden, Grenze setzenden, abschließenden Pentameter hinzufügte, war auch für den Inhalt ein sanftes Nachlassen gefordert, der verhauchende Vers sollte das Verhauchen der Seelenbewegung darstellen. Es liegt in dieser Bewegungsweise ein Abschiednehmen von der Empfindung, sie ist eben noch warm und kühlt sich eben ab. Dieß ist das eigentliche Wesen der Elegie; Wehmuth und Trauer in bestimmtem Sinn ist damit zunächst noch gar nicht ausgesagt, denn dieß wäre ein Abschiednehmen vom Inhalte der Empfindung, vom schönen Gegenstande. Dagegen ist allerdings zunächst eine stärkere Entbindung des gedankenhaften Elements hiemit gegeben, denn Auskühlung des Gefühls und Uebergang desselben in das denkende Betrachten, Beruhigung durch allgemeine Wahrheiten fallen nothwendig zusammen. So diente denn das elegische Maaß, das Distichon, früher namentlich bei Solon, überhaupt aber jederzeit auch dem eigentlich Gnomischen, dem Aussprechen allgemein gültiger Lebensweisheit. Aber auch dieß directe Lehren entspricht seinem wahren Charakter nicht und soll durch die Behauptung, daß das Austönen des Gefühls ein Aufsteigen des Gedankenmäßigen sei, vielmehr nur ein erstes Durchscheinen des Letzteren gerechtfertigt werden. Die Elegie begriff ihre Bedeutung erst, als sie sich seit Archilochos in die schönen Empfindungen des von Seele durchdrungenen Lebensgenusses, auf Wein und Liebe und jede andere Stimmung warf, in welcher die Gegenwart, der Augenblick im Schimmer des Idealen aufglänzt, und sie konnte noch einmal zu voller Blüthe erwachsen, als im Verfall des öffentlichen Lebens die römische Welt das kurze Glück im leidenschaftlichen, subjectiv entzündeteren Genusse des schönen Momentes suchte (vergl. §. 445, 1). So heiß nun aber das Gefühl in diesen Stimmungen erglühen mag, es bringt doch eben jener Charakter des Rhythmus, das regelmäßige Absinken nach dem steigenden Hexameter, einen Ton des Verglühens nothwendig mit sich; das Gemüth ist noch ganz in seinen Zustand versenkt und beginnt

doch ſchon, ihm zuzuſehen, frei über ihm zu ſchweben; der Liederdichter fühlt, der elegiſche beſpricht, was er fühlt; das Gefühl mag noch ſo heiß ſein, es verdunſtet in der Elegie eben im Aufſprühen. Dieß führt uns denn auf den Ausgangspunct und zu dem Begriffe der Wehmuth und Trauer zurück. Nur im unbeſtimmteren Sinne des Worts liegt ein Zug derſelben zunächſt in jenem Abſchiednehmen von der Empfindung; es erhellt aber, wie nahe der Schritt gelegt iſt, in den beſtimmteren Ton der Klage überzugehen, der nun ein Abſchiednehmen vom ſchönen Gegenſtand ausſpricht. Ich blicke auf meine Empfindung wie auf eine flüchtige, entſchwindende: ſo wird mir ja die Empfindung ſelbſt zum ſchönen Gegenſtande, an dem ich erfahre, daß die Momente der höchſten Lebenserregung kurz und vergänglich ſind, und es iſt nur natürlich, wenn ich nun von der Empfindung den Gegenſtand und Inhalt derſelben unterſcheide und die Flüchtigkeit des Glückes auch objectiv mit entſchiedener Stimmung der Trauer betone. Dann wird die Elegie zu dem, was man ſich in der neueren Zeit gewöhnlich unter ihr vorſtellt, zum Gedichte der Klage um verlorenes ſchönes Gut des Lebens, ſie iſt es gerne, und ſie iſt es ja auch ſchon im griechiſchen Alterthum geweſen, aber jener Klang der Wehmuth durchzieht ſie wie ein Ton der Aeolsharfe, auch wenn ſie ganz nur von Freude und glücklicher Gegenwart ſingt. Es ergibt ſich nun, daß dieſer Form aus dem tieferen Grunde die Stelle an der nahen Grenze der ungemiſchten Poeſie anzuweiſen iſt, weil ſie eigentlich weiß, daß das Ideal nur momentan in das Leben eintritt. Der ſchöne Moment, auf den ſie ſelbſt mitten in ſeiner Feier ſchon wie auf einen fliehenden zurückblickt, iſt in Wahrheit nichts Anderes, als die ideale Verklärung des Lebens, welche in der empiriſchen Wirklichkeit ohne den Zauber der Kunſt nur ſcheinbar und raſch entſchwindend eintritt, denn dieß iſt ja der Charakter alles Naturſchönen, welche aber von der Kunſt bleibend vollzogen wird; die Elegie ſteht alſo nicht rein inmitten der idealen Phantaſie, ſondern ſehnt ſich von dem Standpuncte der Wirklichkeit nach dem Ideale, welches dem ungetheilten äſthetiſch idealen Bewußtſein ein ſtetiges Dieſſeits iſt, als nach einem Jenſeits, das nur vorübergehendes Dieſſeits wird, und trauert dem flüchtigen Eintritte deſſelben nach. Sie trauert eigentlich um die ideale Phantaſie ſelbſt; eine Poeſie, die ſo eben nicht mehr ganze Poeſie iſt, trauert um die ganze. Schiller ſtellt in der Abhandlung über naive und ſentimentale Dichtkunſt die Elegie als eine Form der letzteren auf; was er aber ſentimentale Dichtkunſt nennt, iſt diejenige, welche das Wirkliche und die Idee nur aufeinander bezieht, und ſo geſteht er damit, daß die Elegie den einen Fuß ſchon auf der Grenze der Poeſie hat. Er ſelbſt hat in den Gedichten: die Ideale und: das Ideal und das Leben dieß geradezu beſtätigt und die Elegie im Grunde verrathen: im erſteren, indem er ſich zum Schluſſe rein proſaiſch mit der Befriedigung

tröſtet, die in der Beſchäftigung liegt, im zweiten, indem er die wahre Erhebung aus den Enttäuſchungen des Lebens im Himmel der Phantaſie ſucht, den uns die volle Poeſie, ohne ihr Geheimniß zu geſtehen, durch die That auf die Erde ſenken ſoll. Die ächte Elegie ſchwatzt aber doch nicht ſo ihr Geheimniß aus, weiß es ſelbſt kaum und ihre Betrachtungen decken in aller Trauer über die Flüchtigkeit des Schönen nicht ſo ausdrücklich die Kluft auf, welche die ganze und volle Kunſt ſchweigend ausfüllt; das heißt von der Phantaſie ſprechen, ſtatt in Phantaſie thätig ſein. Doch wir verdanken Schiller auch wahre Elegieen. Pompeji und Herculanum, der Spaziergang gehören zu den ſchönſten Erſcheinungen dieſes Gebiets und führen verglichen mit Göthe's herrlichen römiſchen Elegien, auf einen Unterſchied, den wir noch zu berühren haben. Dort breitet ſich das Ideale in dem Bilde der verſchütteten Städte, das wunderbar wieder an den Tag der Gegenwart getreten, in den Landſchaftbildern, an denen der Spaziergänger ſich fortbewegt, als objectivere Anſchauung vor dem betrachtend fühlenden Geiſt aus; hier blickt der Dichter auf perſönliches Glück zurück, das ſich wohl wie eine Roſe an die Trümmer der großen Vergangenheit der alten Weltſtadt ſchlingt, wo einſt Amor, der dem Liebenden die Lampe ſchürt, ſeinen Triumvirn denſelben Dienſt gethan hat, wie jetzt dem nordiſchen Gaſte, das aber weſentlich ſein Genuß, ſein ſubjectiv Erlebtes iſt. Es treten alſo eine mehr objectiv epiſche und eine mehr ſubjectiv lyriſche Form einander gegenüber. — Das antike Versmaaß der Elegie iſt hier beibehalten; im Allgemeinen folgt übrigens eine Nöthigung hiezu aus dem nicht, was über deſſen Charakter geſagt iſt; die modernen Strophenbildungen haben der abſinkenden und austönenden Formen genug, um dem elegiſchen Stimmungscharakter ſeinen Ausdruck zu geben. — Nicht immer iſt es leicht, das Elegiſche vom Liedartigen zu unterſcheiden; weſentlich iſt, daß man immer den betrachtenden Charakter in's Auge faſſe, wehmüthiger Ton allein, ſelbſt ausgedrückter Gedanke wehmüthigen Inhalts macht noch keine Elegie, wenn er nur kurz hervorbricht, keine Entwicklung hat. Uhland's „Kapelle" z. B. iſt ein Lied, keine Elegie.

Es kann Widerſpruch erregen, daß wir hier die lyriſche Poeſie Indiens aufnehmen. Sie verſenkt ſich mit berauſchter Wonne in eine Natur, deren Ueppigkeit alle Sinnen umſtrickt, in das Entzücken der Liebe, eine ſeelenvolle Sinnlichkeit, fern von der tieferen Sammlung, welche dem betrachtenden Momente, das wir doch in dieſer Dicht-Art für ſo weſentlich halten, eine Entfaltung zuließe; ſie hat in ihrer trunkenen Verſenkung einen primitiven Charakter, wie alles Orientaliſche, und ſcheint daher mindeſtens vor die claſſiſche Elegie geſtellt werden zu müſſen. Allein in dieſer Trunkenheit wohnt doch eine ſelige Müde, ein Hinſchwinden in die Naturtiefen, ein ſüßes Krankſein vor lauter Luſt, die in ihrer Schönheit ſich badet und

wohl fühlt, daß sie zu schön ist, um zu bleiben. Der elegische Ton liegt daher im Ganzen, auch wo er sich nicht direct ausspricht, er tritt aber doch auch wirklich und sogar herrschend hervor und kann als das Bezeichnende der indischen Lyrik angesehen werden. Ihre schönsten Erzeugnisse sind eigentlich elegisch; das herrliche Gedicht: die Jahreszeiten ist mit Mahnungen an die Flüchtigkeit des schönen Augenblicks durchzogen; sehnsuchtvolle Liebesklage ist der beliebteste Ton, der sich mit dem wunderbar träumerischen Naturgefühle vereinigt und seinen ergreifendsten, reichsten Ausdruck in dem Wolkenboten von Kalidasas gefunden hat. Mit dem Elegischen tief verwandt ist das Idyllische, wie sich aus der Erörterung desselben (§. 874. 883) ergibt; man kann es die epische Elegie nennen, denn indem der idyllische Dichter das schöne Bild naturvollen Menschenlebens in der ländlichen Stille aufsuchen muß, gesteht er dessen Flüchtigkeit; das Ideal ist noch da, aber nur eben noch da, wird eben noch ferner vom großen Menschengetümmel aufgefunden und erhascht. Mit richtigem Sinne stellt daher Schiller (a. a. O.) Elegie und Idylle nebeneinander. So knüpft sich denn das Elegische an ein idyllisches Motiv in dem anmuthvollen indischen Gedichte Gitagowinda, das die Liebe des Krishna zu der Hirtinn Radha besingt. Es fehlt jedoch in dieser Poesie auch an Sprüchen der Erfahrung und Lebensweisheit nicht, die dem Elemente der Betrachtung, freilich ohne die ethische Sammlung des classischen Occidents, noch mehr ohne die concentrirte Innerlichkeit der neueren germanischen Zeit, im elegischen Elemente sein Recht sichern. Voranstellen aber mußten wir hier die Form, die am deutlichsten den Begriff darstellt. — Trotz dem großen Sprunge ist es nur natürlich, an die Seite der indischen die muhamedanische Lyrik zu ziehen, wie sie im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ihre höchste Blüthe in Persien getrieben hat. Der Pantheismus, der in der indischen Poesie noch trunkenes Naturgefühl war, ist hier durch reiche Vermittlungswege so durchgebildet, daß er sich mit vollem und ausgesprochenem mystischem Bewußtsein in den Genuß des Einzelnen versenken kann; Dschelaleddin Rumi stellt die reine Mystik, Saadi den Uebergang zur Einlebung derselben in das Gefühl des sinnlichen Augenblicks, Hafis die reine und ungetheilte Versenkung dar. Hier hat sich das Gemüth von jeder Fessel der Scheinwelt losgemacht, in das ewig Eine hingegeben und ist völlig frei von jeder besonderen Bestimmtheit, heiter in der Bedürfnißlosigkeit des Derwisch, gepäcklos wie Diogenes. Das ewig Eine ist aber auch in jedem Wirklichen gegenwärtig; dem freien Gemüthe steht es ganz frei, sich in eine Form seiner Realität, wie in seine gestaltlose Unendlichkeit, aufzulösen, und es wird diejenige Form wählen, welche durch Hingabe des Ich an ein zweites oder an die Tiefen des Naturgeistes ein sinnliches Symbol desselben Wegs ist, wie er in Ascese und Speculation vollzogen wird. In seeligem

Liebesrauſche gibt ſich nun der Dichter unter Wohlgerüchen von Veilchen, Jasmin, Roſen und Moſchus der Geliebten, in deren Wangengrübchen der Weltengeiſt gefallen iſt, dem Weine hin, in deſſen Feuer das ewige Geheimniß glüht; er iſt aber in dieſer Hingebung ganz frei, denn das Welttrunkene Gemüth iſt daſſelbe, das ſich auch rein geiſtig mit dem Unendlichen verſöhnt und in der Reinheit dieſer Verſöhnung nur von jedem Dogma und Sektenvorurtheil befreit hat; er taucht ſich ganz in den Genuß und ſchwebt doch frei und heiter über ihm und er ſpricht mit hellem Bewußtſein die Einheit der beiden Wege des Aufgehens in der Unendlichkeit überall und in immer neuen Wendungen aus. Dieſe Form iſt daher in aller ungeheuchelten Fülle der Sinnlichkeit doch zugleich betrachtend, das Gefühl ſelbſt löst ſich hier beſonders ſichtbar in die zwei Seiten des Seins in der Sache und der heiteren Beſchauung dieſes Seins auf; es iſt dieß durchaus elegiſch und man wird auch an die Flüchtigkeit des ſchönen Augenblicks oft genug ſo ausdrücklich gemahnt, als es die Elegie im engeren Sinne des Worts nur thun kann. Dieſem Spiele mit der ſtetigen Wiederkehr zum myſtiſchen Centrum entſpricht das reiche Formenſpiel und namentlich das Ghaſel mit ſeinem durchgehenden Reimbande. In den einzelnen Mitteln iſt dieſe Dichtung die vorherrſchend bilderreiche; ſie bedarf es aber auch, denn ſie dreht ſich ſchließlich doch immer um Eines. Göthe's heiteres Greiſenalter hat in der entſprechenden Stimmung des freien Schwebens und Betrachtens in dieſen Formen gedichtet und ſie noch einmal zur Wahrheit gemacht.

Auch der weitere Sprung zu der ſubjectiven Lyrik der romaniſchen Völker läßt ſich unſchwer rechtfertigen. Hier iſt eine Welt der Innigkeit aufgegangen, wie ſie der Orient und das Alterthum nicht kannte, der platoniſche Idealiſmus und die Myſtik fließt als Element in den ethiſch geſammelten occidentaliſchen Geiſt ein und vereinigt ſich mit einem Volksnaturell, das doch flüſſiger, weltlich freier, ſinnlich biegſamer iſt, als der noch tiefere, aber weltloſere, härter in ſich gedrängte germaniſche Charakter. Allein dieſer Genius theilt auch mit dem antiken die Eigenſchaft, daß ein großer Theil der innern Wärme nach der Seite der Form hindrängt, um ſich hier als eine Schönheit für ſich niederzuſchlagen; dieß iſt nun natürlich in der urſprünglichen Art der Stimmung geſetzt und wirkt ebenſoſehr in der Ausführung wieder auf ſie zurück: die reich verſchlungenen Formen des Sonetts, der Canzone, Terzine, Seſtine, der achtzeiligen Stanze, des Trioletts, Rondeau's, Madrigal's u. ſ. w. ſtellen ein Spiel der Verſchiebungen dar wie mauriſche Arabesken; das Gefühl des Dichters kann in der Künſtlichkeit dieſes Spiels die Unmittelbarkeit nicht bewahren, ſondern wird nothwendig zu einem Witze der Empfindung, wiewohl im guten und ernſten Sinne des Worts; er ſchaukelt ſich wie ein geſchickter Ruderer mit kunſt-

fertigen Wendungen auf ihren Wellen und ſieht mit reiner Betrachtung ihrem plätſchernden Wellenſpiele zu. Es ſind vorzüglich die Italiener, die uns dieſe Formen gebracht haben, und es verhält ſich wie mit der Herrſchaft der melodiſchen Schönheit bei relativ verminderter Ausdruckstiefe in ihrer Muſik. Das deutſche Gemüth wird ſich aber nie ganz frei und heimiſch in ihnen bewegen.

2. Wir können in der unbeſtimmten Maſſe, die wir enger an die Grenze der Proſa ſchieben, nur Eine benannte Form aufführen: das Epigramm. Wenn alles Lyriſche aus einer Situation entſpringen ſoll, ſo gilt dieß vom Epigramm in dem ganz ſpeziellen Sinne, daß es auf ein einzelnes äußeres Object gerichtet iſt, dem der Dichter gegenübertritt, das er aber nicht in das rein innere Leben des Gemüths umſetzt, ſondern nur ſo weit auf das Subjective bezieht, daß er einen ſchönen Gedanken darüber ausſpricht, und zwar ohne weitere Entwicklung, in ſchlagender Kürze. So iſt die Lyrik an ihrer Grenze noch einmal ganz punctuell, aber jetzt nicht mehr rein empfindend und nicht mehr in den Ring der beſonderen Stimmung die Welt faſſend, ſondern Einzelnes durch einzelne Gedankenlichter beleuchtend; es ſind die zerſtreuten erkaltenden Funken der Flamme, welche die volle Lyrik in gedrängter Wärme zuſammenhält; der Prozeß der Verklärung der Welt im Subjecte hält eine Nach-ärndte, geht weit und breit in der Welt um und wirft auf die einzelnen Dinge, ohne ihre Objectivität aufzuheben, ſeine geiſtigen Blitze. Wir haben den Ausdruck gebraucht: ſchöner Gedanke. Dieß heißt nicht nur ein Gedanke von reinem, edlem Gehalte, ſondern ein ſolcher, der im idealen Gefühls-Element empfangen und geeignet iſt, von ihm umfangen zu bleiben. Wir ſchließen damit das Epigramm, das eine ſatyriſche Spitze hat, vom gegenwärtigen Zuſammenhang aus; es gehört mit allem Satyriſchen in den Anhang. Das Gefühls-Element hat ſeinen Anhalt darin, daß das Epigramm ein gegebenes Object zum unmittelbaren Ausgangspunct hat, das geeignet ſein muß, unmittelbar in einen Stimmungszuſtand zu verſetzen, aus dem ſich eine bedeutende Betrachtung entwickelt. Es iſt urſprünglich beſtimmt, dem Gegenſtand als Aufſchrift zu dienen, der alſo ein ſinnlich gegebener iſt, dieſes Band löst ſich, es genügt, daß der Gegenſtand der Vorſtellung gegeben ſei, wenn er nur den Charakter eines vorgefundenen, Erlebten hat, woran ſich tiefe Lebensbeziehungen knüpfen. Daraus ergibt ſich die Art der Compoſition im Epigramm: es erregt zuerſt durch Nennung des Objects, Anlaſſes eine kurze Erwartung, dann läßt es in raſcher Wendung den Aufſchluß, die Pointe hervorſpringen. Der Uebergang in die ſatyriſch witzige Form liegt daher nahe genug, man kann aber von einem Witze des ſchönen Gedankens reden und dabei die Satyre noch völlig ausſchließen. Wir verweiſen auf die unendlichen ſchönen Epigramme der Alten, unter den Neueren nur auf einen

großen Theil von Göthe's und Schiller's Xenien, auf Uhland's Sinngedichte, zu denen er zwei Strophen nicht rechnet, die doch zu den schönsten Epigrammen aller Zeit gehören: „Verspätetes Hochzeitlied" mit dem Schlusse: des schönsten Glückes Schimmer erglänzt euch eben dann, wenn man euch jetzt und immer ein Brautlied singen kann. — Das Epigramm nun ist der kleine benannte Punct in einer ganzen weiten Welt von Dichtungen, die keinen Namen haben und die wir als Poesie des schönen Gedankens bezeichnen; sie verhalten sich zum Epigramme wie das Ausgeführte zum Zusammengezogenen. Es ist die schwer zu bestimmende Form, die auch Hegel (a. a. O. S. 465) zuletzt, aber gewiß unrichtig als eine Art des Liedes aufführt. Er weist auf Schiller hin, dessen Gedichte im Ganzen und Großen eine eigentlich normale Erscheinnng dessen sind, was wir schöne Gedankenpoesie nennen; die neuere, namentlich deutsche Literatur, hat aber überhaupt in weiter Ausdehnung dieß Feld angebaut, und Namen wie G. Pfitzer, Geibel sind fast ausschließlich nur hier zu treffen. Der moderne Geist hat seinen unendlich reichen, vielseitigen und verwickelten Inhalt in das philosophische Bewußtsein erhoben, das sich auf unzähligen Wegen der allgemeinen Bildung mitgetheilt hat; so ist dieses längst eine untrennbare Form seines Wesens und wird durch seine Gegensätze und Kämpfe selbst wieder zu einem Theile seines realen Lebens, seiner Erfahrungsmasse. Unmöglich kann eine solche von Gedanken durchsäuerte Welt nach ihrem Umfang und ihrer Tiefe in die liederartige Form der Unmittelbarkeit umgesetzt werden; viel eher noch in den hymnischen Ton, von dem schon oben gesagt ist, daß er sich mit der Poesie der Betrachtung berühre. Der Trotz des freien Menschengeistes ist in Göthe's Prometheus, der Werth der Phantasie in: „Meine Göttinn," die Kleinheit des Menschen gegen das Unendliche in „Grenzen der Menschheit," Edelmuth und Wohlwollen als höchste Zierde des Menschen in „das Göttliche" wirklich so ganz in hoch gehender reiner Stimmung ausgesprochen, daß der ächt lyrische Hymnenton erklingt. Es ist aber solche Umsetzung gedankenmäßigen Gehaltes nur dem höchsten Talente, seltenen Augenblicken und einem kleinen Theile der unabsehlichen Gedankenwelt gegönnt. Es muß eine Poesie geben, welche den Gedanken merklicher in Gedankenform ausspricht, aber doch noch auf so starker Grundlage pathetischer Stimmung, daß wir sie noch nicht zum Didaktischen zählen dürfen. Sie wird aller hohen Anerkennung werth sein, wenn sie ihre Stellung an der Grenze der Poesie, wenn sie ihren Glanz, ihren rhetorisch declamatorischen Styl als einen Schmuck zugesteht, dessen sie um ihres innern Mangels willen bedarf. Die Grenze zwischen dem, was dem ächt Poetischen näher und was ihm ferner liegt, wird hier schwebend und ist nicht weiter zu verfolgen. Schiller bleibt, wie gesagt, Vorbild und reinstes Muster.

γ. Die dramatiſche Dichtung.

1. Das Weſen derſelben.

§. 895.

Wie die Dichtkunſt überhaupt die gegenſtändliche Welt, nachdem dieſelbe ganz in das ſubjective Empfindungsleben der Muſik eingegangen, wieder entfaltet, ſo hat ſie in ihren Zweigen die Subjectivität der Lyrik, welche dem Standpuncte der Muſik entſpricht, wieder zur Objectivität des Epos zu erſchließen und hiedurch dieſe Gegenſätze in einer dritten Form zuſammenzufaſſen, worin, wie in dem Ganzen der Poeſie das geſammte Syſtem der übrigen Künſte, ſo ſie ſelbſt innerhalb ihrer ſich wiederholt und concentrirt.

Der Fortgang begründet ſich wie jener von der Muſik zu der Poeſie, aber er ergibt ſich einfacher, leichter: denn dort gilt es den langen Schritt zu einer neuen Kunſt, der ſeinen Anſatz im ganzen Syſtem der Künſte, in der Nothwendigkeit, daß die Objectivität der bildenden Kunſt aus der ſubjectiven Innerlichkeit der Muſik ſich wiederherſtelle, ohne ſie zu verlieren, endlich in dem Grundgeſetze nehmen mußte, daß der Lebensgehalt als ſichtbarer Körper dem Auge (jetzt dem inneren) erſcheine; hier dagegen gilt es nur die Wiederherſtellung dieſer objectiven Welt innerhalb einer Kunſt, welche urſprünglich dieſen Boden gewonnen, welche ihn verlaſſen hat, um noch einmal wie die Muſik, aber auf neuer Stufe, die Welt der Gegenſtände in die Welt der Subjectivität zurücknehmen, ſie ganz mit dieſer zu durcharbeiten und zu durchdringen, welche ihn aber mit ganz einleuchtender Nothwendigkeit wieder einnehmen muß. Und die dringendere Nähe dieſer Nothwendigkeit hat ſich ja in der Lyrik ſelbſt dadurch überall angekündigt, daß die Welt der ſichtbaren Dinge und ihrer bewußten Auffaſſung nicht blos geahnt, wie in der Muſik, an ihrer Schwelle ſchwebte, ſondern die Empfindung immer nach ihr greifen mußte, um an ſie gelehnt ſich auszuſprechen; ja bis zur Darſtellung einer Handlung ſchritt ſie fort und wir fanden die Keime des Drama in der erzählenden Form der Lyrik. Wenn nun, was in der Lyrik gewonnen iſt, dieſe ſubjective Durchdringung der Welt, ſich vereinigt mit dem, was das Epos durch ſeine Objectivität voraus hat, wenn die von dem Welt-Inhalt erfüllte Bruſt dieſen wieder entläßt, daß er ſich als gegenſtändliches, aber aus dem Innerſten des Geiſtes gebornes Bild ausbreite,

ſo kehrt der Kreis der Poeſie ganz gefüllt in ſich zurück, wie in der Poeſie überhaupt der Kreis der Kunſt und mit ihm der ganze Kreis des Syſtems der Aeſthetik: ein Kreis im Kreiſe, eine Verarbeitung der Welt in die Form, die alle Weiſen und Seiten erſchöpft, ihre Linie immer weiter gezogen und, was ſie umfaßt, immer tiefer und tiefer gegründet und verarbeitet hat und nun beruhigt nicht weiter kann und will, ſondern in ſich ſelbſt zurückläuft. Die Poeſie iſt die Kunſt der Künſte; im Epos wiederholt ſich die bildende Kunſt und analog das Naturſchöne, in der Lyrik die Muſik und analog die Phantaſie, im Drama die Poeſie ſelbſt und analog die Kunſt: das Drama iſt die Poeſie der Poeſie.

§. 896.

Das Lyriſche und Epiſche, Subjective und Objective kann ſich nur ſo vereinigen, daß es ſich zugleich weſentlich verändert. Der Dichter ſpricht durch Perſonen, in die er ſich verwandelt und die er gegenwärtig vor uns auftreten läßt, ſein Inneres aus: dieß iſt lyriſch. Der Perſonen ſind mehrere, ſie verharren nicht auf einem Puncte ihres inneren Lebens, ſondern bewegen ſich in der Folge der Zeit, wirken nach außen und bringen durch Wirkung und Gegenwirkung eine Handlung hervor, in welcher ſich mit ihrem Complex von äußern Bedingungen ein breiteres Weltbild, ſichtbar für die innere Vorſtellung entfaltet: dieß iſt epiſch. Allein an die Stelle der lyriſchen Gemüths-Erregung und der epiſchen Zuſtändlichkeit muß in dieſer Verbindung als Inhalt der freie Geiſt treten, der mit hellem Bewußtſein ſeinen Willen zur That beſtimmt; die lyriſche Gegenwart ſpannt ſich energiſch nach der *Zukunft*, die Form iſt ausſchließlich *dialogiſch* und das Weltbild als ein ſichtbares erzeugt ſich ohne ausdrückliche Schilderung aus dem Bilde des innern Lebens der Charaktere. Das Innere des Dichters muß im Subjectiven objectiv, zur Welt und Menſchheit erweitert ſein. Er iſt in ſeinem Werk ebenſo ganz gegenwärtig, als ganz abweſend; dieſes beſteht daher ganz ſelbſtändig, losgelöst vom Dichter, denn er iſt ganz darin aufgegangen: die vollkommenſte Erfüllung des Begriffes der Kunſt (§. 489 und 524), die reifſte und daher *ſpäteſte* Frucht ihres Wachsthums.

Das directe Ausſprechen des Innern iſt das Lyriſche im Drama. Der Dichter ſpricht zwar nicht in eigener Perſon, ſondern aus dem Munde Anderer, in deren Zuſtände er ſich verſetzt hat, allein dieß hebt zunächſt den lyriſchen Charakter nicht auf, denn wir haben auch dieſe Umwandlung als eine Form des Lyriſchen kennen gelernt, die noch ganz in den Grenzen dieſes Zweiges bleibt, wiewohl ſie allerdings zugleich den Fortgang zum

Dramatiſchen im Keim enthält. Das Drama gehört daher wie die Lyrik zunächſt der Zeitbeſtimmung der Gegenwart an. Von der ſinnlich ſichtbaren Vergegenwärtigung durch Theater und Schauſpielkunſt abſtrahiren wir aber noch ganz; es iſt hier, wie durchaus im Folgenden, immer nur von der Vergegenwärtigung für das innere Schauen die Rede, das allerdings weiterhin das Bedürfniß des äußern mit ſich führt; aber erſt der Anhang von der Mimik wird dieſe Seite aufnehmen. — In der Aufzeigung des epiſchen Elements der Objectivität, wie es im Drama erhalten iſt, durfte ſogleich die Vielheit der Perſonen, durch die der Dichter ſpricht, nicht übergangen werden; die erzählende Form der lyriſchen Dichtung kann, wenn ſie ſich durch dialogiſche Behandlung dem Drama nähert, kaum über zwei Perſonen ſprechen laſſen; der Kreis, in den ſich der gedrungne Kern der Empfindung umſetzen und verkleiden kann, iſt eng gezogen. Das weitere epiſche Moment iſt das Fortrücken in der Succeſſion der Zeit; die lyriſche Stimmung hat auch ihren Verlauf, bleibt aber doch punctuell, bewegt ſich nur in ſich, nicht ernſtlich hinaus in die Dinge, an denen wir die Zeit meſſen; wirklicher, erfüllter Zeitverlauf iſt nur im Elemente des äußeren Geſchehens und Handelns. Das Innere, indem es ſich ausſpricht und fortrückt, erſchließt ſich alſo zugleich zur Veränderung der Außenwelt, die Wirkung ruft die Gegenwirkung hervor und es entſteht eine Handlung; ſo mußten wir auch den Inhalt des Epos nennen, ſo lange wir das Wort nicht in ſeinem ſtrengſten Sinne nahmen. Die handelnden Perſonen in ihrer Vielheit und der nothwendig mitgeſetzte Compler umgebender phyſiſcher Welt und realer Verhältniſſe der moraliſchen bedingen nun den größeren Umfang, das umfaſſendere Bild des Lebens, wodurch das Drama wie das Epos von dem Mikrokoſmus des Lyriſchen ſich unterſcheidet. Daß dieſes Weltbild der innern Anſchauung ſich darbiete, wie im Epos, dafür muß der Dichter irgendwie ſorgen; von der Art, wodurch er dieß bewerkſtelligt, iſt jedoch abzuſehen, ſo lange man den Unterſchied vom Epiſchen, der freilich gerade hier tief und durchſchneidend iſt, nicht in Betrachtung zieht. — Es unterliegen aber beide Elemente, das lyriſche und epiſche, indem ſie ſich zu einem Dritten verſchmelzen, nothwendig einer weſentlichen Veränderung und wir müſſen dieſelbe zuerſt in ihrem prinzipiellen Mittelpunct erfaſſen. Wenn der Dichter ſich in Perſonen verwandelt, welche ſo ſprechen, daß daraus eine Veränderung der Außenwelt, eine Handlung ſich ergibt, ſo kann das Innere dieſer Perſonen nicht mehr das in Gefühl verſenkte des Lyrikers ſein: es muß die Objecte und ſich ſelbſt mit hellem Bewußtſein ergreifen und ſich frei als Wille aus ſich entſcheiden. Der dramatiſche Menſch iſt aber auch nicht mehr der zuſtändliche im Sinne des epiſchen Charakters, der zwar handelt, jedoch geführt und getrieben von ſeinem Naturell, von der Sitte, von dem, was als treibende Kraft in den Maſſen waltet.

Der Dichter zwar verhält sich im Epos nicht zuständlich wie seine Helden, er schwebt frei und klar über der also bedingten Welt, allein wo der Mensch als Object des Dichters noch blos zuständlich ist, da kann doch die Klarheit und Freiheit, womit der letztere über dem Stoffe steht, noch nicht jene ganze und intensive sein, welche im Reiche der möglichen Verhaltungsweisen liegt und dem dramatischen Dichter zukommen muß, der den Menschen in jenem determinirten Sinn auffaßt. Der Geist wird darum im Drama allerdings ebensowenig in schlechthin abstracter Selbstbestimmung auftreten, als in irgend einer Form des Schönen, aber, obwohl in positiver Einheit mit seinem Naturell, doch den Entschluß mit klarer Rechenschaft über die Gründe frei aus sich schöpfen und wenn Gefühl und Affect ihn blind und instinctiv fortreißt, so wird dieß in einem Zusammenhange geschehen, wodurch es als das erscheint, was nicht sein soll. So ist es das Drama, was allein unter den Formen des Schönen den wahren, wirklichen Geist zur Erscheinung bringt. Aus seinen Tiefen läßt es vor unsern Augen eine Handlung hervorsteigen, wir sehen sie stetig aus dem energisch wirkenden Innern werden. Hienach bestimmt sich nun auch das Verhältniß zum Zeitbegriffe. Zunächst also theilt das Drama mit der Lyrik die Form der Gegenwart. Das lyrische Gedicht entwickelt den Verlauf einer Stimmung, bereitet uns durch den gegenwärtigen Moment auf den künftigen vor und enthält demnach natürlich auch die Erstreckung der Zukunft, allein es fällt kein Gewicht auf diese Seite, weil im weichen Elemente des Gefühls keine Erwartung schlagartiger Folgen entsteht. Dagegen wo der wache Geist im Kampfe wirkt, da müssen Entscheidungen erfolgen, denen wir mit Spannung entgegensehen, und so fällt ein fühlbarer Nachdruck auf das Moment der Zukunft. Die Gegenwart aber bleibt natürlich die bestimmende Kategorie und dieß führt uns nun vom Mittelpuncte nach der formellen Seite. — Die dramatische Handlung kann sich nur in der Form des Dialogs bewegen. Die lyrische Poesie geht zu dieser Form fort, aber sie ist ihr nicht wesentlich und ebenso verhält es sich im epischen Gedichte; wo aber die Handlung gegenwärtig vor uns aus dem Innern sich erzeugt, da ist der Dialog die einzig mögliche Darstellungsweise. Man kann sagen und hat gesagt, das Drama ruhe formell wesentlich im Fortgange des lyrischen Monologs zum Dialog; nur nennen wir natürlich das Alleinsprechen des lyrischen Dichters nicht Monolog, weil dieser Name eine Handlung voraussetzt, worin im Uebrigen die Zwiesprache oder das Sprechen Mehrerer herrscht. — Nun ist aber auch jenes epische Moment wieder aufzufassen, wodurch das Drama die Handlung, die es entwickelt, als sichtbares Bild, nur zunächst als blos innerlich sichtbares, uns vorführt, und es erhellt, wie grundverschieden der Weg sein muß, durch den der dramatische Dichter dieß bewerkstelligt. Er schiebt kurze Anmerkungen ein, um uns das Local, wohl

auch die Gestalt der Personen und ihre Gebärden zu veranschaulichen, dieß geht aber fast nur die Bühnendarstellung an und kommt neben dem Wesentlichen, was er als Dichter zu thun hat, gar nicht in Anschlag. Er läßt die äußere Umgebung und die Erscheinung seiner Charaktere durch diese selbst mit einzelnen Zügen zeichnen: dieß ist bereits ein integrirender, aber gegenüber demselben Verfahren in der epischen Poesie ganz klein zusammengehender Theil seines Verfahrens. Das Wesentliche ist vielmehr: die Charaktere müssen von ihm so lebendig geschaut sein, daß sie das Bild ihrer äußern Erscheinung und Bewegung für unsere Phantasie ohne weiteres Zuthun nöthigend mitbringen. Einen wahrhaft organisch aus seinem Centrum herauswirkenden dramatischen Charakter sehen wir im bloßen Lesen so deutlich vor Augen, daß wir meinen, ihn greifen zu können. Die Häufung jener Anmerkungen in der neueren dramatischen Literatur beweist mit dem Mißtrauen zu unserer und des Schauspielers Phantasie nur den Unglauben an die eigene. Die Energie der vollen Gegenwart, womit die Persönlichkeit im Drama vor uns tritt, gibt ihr bei allem Unterschied der Künste eine Verwandtschaft mit der Sculpturgestalt. Die epische Schilderung gleicht mehr dem Gemälde, dem Auftrag auf der Fläche. Die Sculpturgestalt erscheint wie aus einem geistigen unerforschlichen Grunde in den Raum hereingewachsen, so baut sich aus seinem geistigen Kerne heraus vor unserem inneren Auge der dramatische Charakter und stellt sich fest, klar abgeschnitten in den idealen Raum der inneren Vorstellung.

Blicken wir nun auf das Innere des Dichters zurück, dessen Einströmen in seine Personen wir zunächst zu dem Lyrischen im Drama gestellt haben, so erhellt aus dieser veränderten Stellung, daß es selbst eine Welt sein muß, wenn es, mit dem so umgebildeten Epischen so verbunden, ein Weltbild soll geben können. Was das heißt, zeigt Keiner, wie Shakespeare, dieser centrale Mensch, der den Menschen und den Dingen unbegreiflich in's Herz sieht, dieses Individuum, das alle Formen der Menschheit durchwandelt zu haben, Kind und Greis, Mann und Weib, Knecht und Fürst, Krieger und Staatsmann selbst gewesen zu sein, ihre Schicksale selbst erlebt zu haben und sich so zur Gattung zu erweitern scheint. Keine Kunstform versetzt uns so in die Zustände wie das Drama, das sie uns gegenwärtig vorstellt. Der Lyriker führt uns nur in *sein* Gemüth und nur in sein *Gemüth*, nicht in seine *ganze* Persönlichkeit, weil er nicht handelt. Göthe's Wort: bei Shakespeare könne man sehen wie den Menschen zu Muthe ist, scheint wenig zu sagen und sagt unendlich viel. Dagegen kann man an Schiller, — dessen übrige Größe darum doch unbestritten bleibt — negativ erkennen, was der Prozeß der völligen Entäußerung des dichterischen Subjects besagen will. Er gießt rhetorisch seine ideale Anschauung, sein schönes Gemüth in seine Personen, man vernimmt ihn selbst, wie er

hinter ihnen als dünnen Masken steht und hervorspricht, er zeichnet das Böse und Niedrige mit seinem Hasse, statt ihm den kurzen Schein behaglicher Berechtigung zu gönnen. Wo er diese Subjectivität, welche wohl in Allgemeinheit des Gedankens und reiner Liebe die Welt umfaßt, aber nicht im Sinne der poetischen Selbstverwandlung eine Welt ist, am meisten überwunden hat, im Wallenstein, spart er sich doch die Parthie von Max und Thekla als directes Gefäß für sein Gemüth aus, und eben diese Parthie hat daher am wenigsten Haltung und Farbe von Stoff und Schauplatz. Das Drama fordert einen Geist, der im Subjectiven selbst ganz objectiv ist, der daher, wenn er sich ausspricht, den Gegenstand und zwar im großen Sinne des Wortes, die Welt, ausspricht; es ist eine totale Selbstumsetzung, die reinste Reproduction des Traumes (vergl. §. 390) im hellen Wachen. In dem Werke dieser concentrirtesten und expandirtesten Form der Phantasie ist daher verschwunden jene epische Synthese von Subject und Object und jenes lyrische Alleinsein des Subjects, welches die Welt in sich resorbirt. Man sieht keinen Dichter, sein Subject ist verschwunden, aber es ist verschwunden, weil es im Werke ganz da ist, nichts blos Subjectives zurückbehalten hat. Es ist von zwei Seiten die reine Einheit des Subjectiven und Objectiven: blickt man auf die subjective Seite, so sieht man den Dichter, der, wenn er ganz sich gibt, die Welt gibt; blickt man auf die objective, so sieht man die Welt, die eine ganze und reine Entäußerung des dichterischen Subjects, daher ganz von subjectivem Leben durchdrungen, durcharbeitet ist. Von keinem Werke der Kunst gilt daher so ganz und absolut, was für alle Kunst in den angeführten §§. als Forderung aufgestellt ist; keines steht so ganz auf eigenen Füßen, rein abgelöst vom Künstler wie ein Naturwerk, eine selbständige Welt, ein Planet, der sich um sich selber dreht, und ist zugleich der Object gewordene Geist des Künstlersubjects. — Es erhellt, daß eine solche Kunstform in der zeitlichen Entwicklung nicht nur die epische Naivetät, sondern auch die subjective Bewegtheit der Lyrik hinter sich haben muß und eine noch ungleich mehr geschüttelte, erfahrungsreiche, energische und befreite Welt voraussetzt, als die letztere. In Griechenland stand das Drama auf, als jene Kämpfe mit Tyrannis und Aristokratie, deren Unruhe das lyrische Bewegungsleben des Gemüths gelüftet hatte, zur Entscheidung gelangt, die Freiheit in der Demokratie eine Thatsache geworden und durch den Sieg über die Perser die Geister zum vollsten Selbstbewußtsein gekommen waren. Das Mittelalter konnte kein wahres Drama haben, die Mysterien sind noch eine halb-epische Form mit eingesetzten lyrischen Gesängen. Man kann diese Erscheinnng in beschränktem Sinne Volksdrama nennen; in welcher Begrenzung von einer fortdauernden Thätigkeit der Volkspoesie im dramatischen Gebiete die Rede sein könne, werden wir im Zusammenhang der Komödie zur Sprache bringen. Das wirkliche und wahre Drama

der modernen Zeit ist aber ein Kind der Reformation und des Humanismus, der erneuten Wissenschaft, also des Bruchs mit der mittelalterlichen Bindung der Geister und des gedankenklaren Blicks geprüfter und enttäuschter Menschen in die Wirklichkeit. Shakespeare, der Protestant, der Sohn jenes unendlich lebendigen Jahrhunderts, dem die breite Binde von den Augen gefallen war, ist der „Homer des Drama" (Gervinus, Shakespeare B. 4, S. 341). Die Blüthe dieser Kunstform im strengkatholischen und despotischen Spanien war nicht möglich, wenn nicht der Welt ringsumher die neue, freie Bildung wäre aufgegangen gewesen, der Kern der Weltauffassung im spanischen Drama ist aber gerade so weit nicht wahrhaft dramatisch, als dieselbe ihn nicht durchdringen konnte: er begründet den typisch gegebenen Rahmen von Motiven, die nicht aus der wahren und allgemeinen Menschen-Natur erwachsen. Wir haben diese Verhältnisse schon in der Geschichte der Phantasie berührt, vergl. §. 472. 475. Die Franzosen haben in der Beweglichkeit und kritischen Schärfe ihres Geistes immer ein Analogon des Protestantismus gehabt. Was aber ihrem Drama fehlt, hängt doch mit der schematisch unlebendigen Auffassung des innern Menschen zusammen, die ihren Grund im romanisch Katholischen hat. Den ganzen und vollen Beruf zu dieser Gattung hat die eigentlich moderne Zeit und der germanische Geist. Die großen classischen Dichter unserer deutschen Nation sind in diesen Beruf eingetreten, freilich ohne Shakespeare's unbedingtes dramatisches Genie und ohne den Styl zu erreichen, den wir als nächstes Ziel der bisherigen Geschichte des Drama erkennen werden, und ohne in der Komödie es den neuern Franzosen und Engländern gleichzuthun.

§. 897.

Die Welt, wie sie in dieser Auffassung erscheint, ist wesentlich ganz von **innen heraus** bestimmt, Alles fließt aus dem Innern und führt in es zurück; es wird also vollkommener, als in den andern Zweigen, erfüllt, was nach §. 842, 1. im Wesen der Dichtkunst liegt. Die Bestimmtheit dieses Innern als bewußter Wille bringt ein entschiedenes Hervortreten des Gedankenhaften, des gnomischen Elements, mit sich (vergl. §. 842, 2.). Der Wille setzt sich seinen **Zweck** und vollführt ihn. Die Breite des **Aeußerlichen** zieht sich durch die Rückführung auf den alle Masse allein bewegenden Zweck in einen engen, nur andeutenden Auszug zusammen; bestimmend wirkt es auf den Willen nur, sofern es zum Motiv erhoben wird. In diesem durchaus straffen Weltbilde gibt es daher keinen **Zufall**.

Wir verweisen auf den angeführten §.; was dort von der Dichtkunst überhaupt gesagt ist, das wird in derjenigen ihrer Formen zur vollen Wahr-

heit, für welche nichts existirt, was nicht mittelbar oder unmittelbar vom Geist als dem Zwecksetzenden, in ein Netz von Zwecken Alles, was ihm gegenüber blos Natur, blos Masse ist, einspannenden ausgeht oder von ihm als Grund einer Willensbestimmung approbirt ist. Der frei wollende Geist denkt seinen Zweck; auch der zweite Theil von §. 842, welcher der Poesie das Aussprechen allgemeiner Gedanken vindicirt, findet daher hier seine vollste Anwendung: der Zweck wird im Drama, wie vor dem eigenen Bewußtsein, so vor dem Freunde, vor dem Gegner gerechtfertigt, es wird mit Gründen gekämpft, bleibende Wahrheiten, Sentenzen, breitere Ausführungen gehen herüber und hinüber und stellen den Kampf der Kräfte in ein Tageslicht, das ihn nach allen Seiten beleuchtet und ihm den Stempel eines Kampfes von Ideen aufprägt. Dieß Element ist es, was Aristoteles (Poet. C. 6) die *διανοια* nennt, die Rechtfertigung des Strebens durch Gedanken-Ausdruck, und was wir als das Gnomische bezeichnen. Die Durchklärung des Stoffs mit diesem Lichte des Bewußtseins hat natürlich verschiedene Stufen, mehr instinctives Dunkel bleibt in gewissen Formen des Drama zurück, aber wir ziehen den Grundbegriff billig aus der durchsichtigsten. Es gibt auch eine Stufe, wo sie zu weit geht und eine dramatische Poesie der Betrachtung hervorbringt, eine Grenze, an welcher Göthe und Schiller sich hinbewegen. — Wenn nun so die Welt unter den Standpunct des sich durchführenden ethischen Zweckes rückt, so wird durch diese Abstriction die Breite, wodurch sich das dramatische Bild zwar wesentlich von der lyrischen Punctualität unterscheidet, in ihrem Umfange doch nothwendig wieder verengt. Aehnlich wie in der Plastik muß hier das möglichst Wenige dienen, um die äußere Sphäre und das physische Geschehen anzudeuten, und diese Sparsamkeit, ganz abgesehen von der Rücksicht auf die scenischen Schwierigkeiten, drückt aus, daß der dramatische Dichter nicht wie der epische am Naturdasein in seiner Gediegenheit einfach seine Freude hat, sondern daß es ihm werthlos ist, sofern es nicht in sichtbaren ethischen Zusammenhang tritt. Im Drama kommt z. B. ein Ankleiden, ein Essen vor, wenn es für die Handlung und ihre große Kette von Verdienst und Schuld wesentlich ist, daß dieß oder jenes gerade in einer solchen Situation eintrat; wogegen das Epos bei diesen Dingen aus reiner Lust weit hinaus über den bedingenden Zusammenhang der Handlung verweilt. — Dieß führt auf die strenge Ausscheidung des Zufalls. Dieser Punct ist in der Lehre vom Tragischen §. 117. 130. 133. 135 vollständig erörtet.

§. 898.

Der persönliche Wille ist in concreter Gestalt wesentlich Charakter, dem sein Zweck zum Pathos geworden. Keine Form der Kunst ist so ganz zur

Charakterdarſtellung berufen und ſo ſtreng zur conſequenten Durchführung deſſelben verpflichtet, wie das Drama. Daher faßt es den Charakter in dem intenſiven Sinne, daß er ſich vom Gegebenen losreißt und radical in die Verhältniſſe eingreift. Die Zuſammendrängung ſeiner Kräfte auf ſeinen Zweck beſchränkt die Vielſeitigkeit ſeiner Erſcheinung. Er vollzieht entweder in der Darſtellung ſelbſt eine entſcheidende Wendung in ſich bis zur völligen Veränderung ſeines Centrums, oder er verharrt in ſeiner ſchon reifen Beſtimmtheit. Der Zweck enthält eine Mehrheit von Momenten und ſetzt den entgegengeſetzten Zweck voraus: in der Gruppe von Charakteren, welche dieß erfordert, deren Perſonenzahl aber durch das Weſen der Dicht-Art beſchränkt iſt, herrſcht Ein Charakter als Hauptperſon.

Der Begriff des Charakters iſt in §. 333, der des Pathos in §. 110 ff. entwickelt. In §. 842, 1. iſt aufgeſtellt, daß die Poeſie das Schöne vollkommener, als irgend eine andere Kunſt, in der Form der Perſönlichkeit verwirklicht. Im höchſten Sinne wird dieß vom Drama geleiſtet, indem es die Perſönlichkeit in der ganz geſättigten und entſchiedenen Geſtalt des Charakters zu ſeinem Mittelpunct hat. Stetige Einheit mit ſich iſt ſein Hauptmerkmal; Ariſtoteles fordert (Poet. C. 15) namentlich das ὁμαλὸν, die Conſequenz, und wäre es auch nur Conſequenz in der Inconſequenz. Die neuere Romantik hat grundſätzlich fernlos ſchwankende, ſelbſt in der Inconſequenz inconſequente Charaktere geliebt und war ebendarum vor Allem durch und durch undramatiſch. Wenn der Charakter kein Centrum hat, wie ſoll ein klares Verhältniß im Gegenſatze der Wechſelwirkungen Statt finden, zu welchem das Drama die Charaktere vereinigt? Tritt nun der Charakter in ſeiner ganzen Entſchiedenheit auf, ſo muß er ſich auch in die Spitze zuſammenfaſſen, daß er die Kette des Gegebenen, frei aus ſich beginnend, durchſchneidet. Im vollſtändigen Sinne gilt dieß vom geſchichtlichen, politiſchen Helden, aber auch von der Hauptperſon im bürgerlichen Drama wird immer verlangt, daß ſie in irgend einer Form radical handle, d. h. das Beſtehende auf irgend einem Puncte durchbreche, um es im Sinne des Idealen zu erneuern. Der Begriff des Idealen darf dann allerdings nicht zu eng gefaßt werden, das Motiv kann eine ſubjective Leidenſchaft ſein, aber ſie muß ſich an eine Idee knüpfen und im Glauben handeln, ſie ſo ausführen zu dürfen, daß ſie ſich ein neues, eigenes Geſetz ſchafft, wie z. B. Othello, indem er als Richter handeln zu dürfen meint, die Idee der Gerechtigkeit in unerhörter Form auszuüben wagt. — Der dramatiſche Charakter iſt vermöge dieſer Straffheit ſeines Handelns nothwendig gedrängter, als der epiſche; er muß reich ſein, damit man die Macht der Idee, die ihn erfüllt, an der Mannigfaltigkeit der Kräfte und Eigenſchaften erkenne, die ſie durchdringt, in Bewegung ſetzt und in ihren Dienſt zieht; aber dieſe

besonderen Seiten können und sollen nicht zu der wirklichen Entfaltung kommen, wie im Epos, sondern durch ihre Verschlingung abgekürzt auf das Eine Ziel losdrängen. Diese Ineinanderarbeitung des bestimmenden Pathos und der reichen Persönlichkeit tritt in's stärkste Licht, wenn jenes einen Charakter ergreift, der ihm ursprünglich widerstrebt, wenn seine Natur und die Leidenschaft einander nur schwer und langsam annehmen, wie Othello's argloses, großes Herz und das Gift des Argwohns. Wenn dann endlich das Amalgam vollendet ist, erscheint der ganze Charakter in um so tieferem und gewaltsamerem Aufruhr. Es ist dieß der Fall, wo derselbe im Drama eine solche Wendung nimmt, daß seine Kräfte um ein neues Centrum sich vereinigen; von dieser stärksten Form des Umschlags eines Charakters ist wohl zu unterscheiden eine andere, wo er innerhalb seines ursprünglichen Centrums und natürlichen Pathos durch Schicksalserfahrungen zu einer Krise gesteigert wird, die seine ganze Stimmung, seinen Zustand verändert, wie z. B. König Lear. Ein mittlerer Fall ist der, wenn der Keim zu einem Umschlag, welcher das anfängliche Bild des Charakters aus den Fugen treibt, in diesem schon vorher tiefer angelegt war, als es schien, wie im Makbeth, dem ungleichen tragischen Bruder Richard's III, der als reifer, hart geschmiedeter Böswicht von Anfang an auftritt. Hamlet, der in dem fortgehenden Kampfe mit einem Pathos, das den Anspruch macht, sich seiner ganz zu bemächtigen, sich doch wesentlich gleich bleibt, steht fast einzig in der Geschichte der Tragödie. Die einfachste Form der Steigerung im ursprünglichen Centrum ist das Anwachsen zum höchsten Pathos der Liebe; es setzt jugendliche Naturen voraus, die nicht vorher schon zu markirter Reife gelangt sind, wie Romeo. Ein anderer Theil der dramatischen Charaktere bringt dagegen völlig reife Gestalt nicht nur sogleich mit, sondern verharrt auch darin, so daß seine Handlungen einfach aus der gegebenen festen Bestimmtheit hervorgehen. Soll dieß aber von der Hauptperson gelten, so muß doch die That, die zur Katastrophe führt, mit einer Aufregung, Aufwühlung verbunden sein, die annähernd als eine Veränderung des Charakters bezeichnet werden kann, wie bei Wallenstein, da ihn der Ehrgeiz zum Verrathe führt. — Der Zweck, welcher der Hebel der dramatischen Handlung ist, setzt den Gegenzweck voraus, beide legen sich in ihre Momente auseinander und dieß natürlich eben in der lebendigen Form von Charakteren. Man vergleiche z. B. Schiller's Wilhelm Tell. Die Idee der nationalen Freiheit tritt in die Momente der entscheidenden Thatkraft, der jugendlichen Leidenschaft, der berathenden männlichen Klugheit auseinander: das erste in Tell, das zweite in Melchthal, das dritte in Stauffacher, W. Fürst und einer Anzahl weniger bestimmt hervortretender Personen; Jäger, Hirten, Fischer, Landleute, ihre Klagen und Leiden sind nothwendig, den Gesammtzustand zur Darstellung zu bringen. Weiblicher Heroismus, in mildem Contraste dem stilleren Familiensinn

gegenübergeſtellt, ſchließt ſich an jene Momente an und ſelbſt Kinder mit einigen Strichen von Charakterzeichnung ſind nothwendig. Der That der Vertheidigung der Familie und des Vaterlands ſtellt der Dichter in ſtarkem Contraſte den Mord aus Rache entgegen in Joh. Parricida. Auf der andern Seite die Tyrannei in Geßler; ſie erfordert Werkzeuge, Begleiter, Soldaten. In der Mitte ſteht der Adel des Landes, theils national geſinnt, aber die Erhebung des Volkes als ſolchen, das Aufſteigen der Demokratie erſt im Tode erkennend, theils der fremden Gewaltherrſchaft anhängend, im Verlauf aber zur nationalen Sache übergehend: Attinghauſen und Rudenz. Die Maſſen aber, welche die Befreiung im Großen vollbringen, ſind nur angedeutet. Die Frage, ob der Stoff des W. Tell nicht mehr epiſch, als dramatiſch iſt, brauchen wir hier nicht zu unterſuchen, denn wir hätten genug andere unzweifelhaft dramatiſche Stoffe als Beiſpiel anführen können, welche für eine große nationale Handlung Maſſen in Bewegung ſetzen müſſen. Auch auf dieſer Seite tritt nun aber im Drama doch eine Zuſammenziehung der epiſchen Breite ein: verhältnißmäßig Wenige gelten als Repräſentanten für ſehr Viele, und aus den Figuren, welche die Maſſe vertreten, ſind nur einige ſkizzirt, ſo daß man erkennt, es handle ſich hier blos um ein Material, das nicht den Vollwerth der freien Perſönlichkeit hat und daher nur den Saum der Darſtellung bildet. Aber, was wichtiger iſt, auch der Häupter der Handlung ſind gegen die Fülle von Helden im Epos Wenige, denn das Drama iſt eingedenk, daß der durchgreifende Geiſt der Geſchichte ſich in wenige Zähler neben unendlich vielen Nieten zuſammenfaßt. Man ſieht auch hier die Aehnlichkeit mit der Plaſtik, welche, wie ſie die Natur-Umgebungen durch Weniges ſymboliſch andeutet, ſo in der Hauptſache, in den Figuren, auf den Begriff der Vertretung Vieler durch Wenige (vergl. §. 606) und keineswegs blos auf die Beachtung der techniſchen Schwierigkeiten ihre Sparſamkeit in der Figurenzahl gründet. — Es verſteht ſich nun, daß ein Werth-Unterſchied unter den Perſonen der Handlung iſt, und davon muß ſchon hier, in der Erörterung des allgemeinen Weſens der dramatiſchen Kunſtform, die Rede ſein, während die ſpezielle künſtleriſche Seite dem Abſchnitte von der dramatiſchen Compoſition angehört. Wo ſich das Leben und die Geſchichte zu einer entſcheidenden Spitze treibt, da muß es Eine Perſon ſein, in welcher dieſe Bewegung ſich zuſammenfaßt; das Drama hat daher nothwendig in viel engerem Sinn eine Hauptperſon, einen Helden, als das Epos, in welchem wohl auch eine Geſtalt alle andern überragt und das höchſte Intereſſe auf ſich zieht, denn dort ſchneidet der herrſchende Charakter das Beſtehende durch, hier iſt er nur die höchſte Fülle, das reinſte Bild der Kräfte, die ſich rings um ihn her ausbreiten, er ſchwimmt oben auf dem Strome dieſes Ganzen, gegen den der dramatiſche Held ankämpft. Es kann nur äußerſt ſeltene

Fälle geben, wo die Hauptperſon ſchwer zu bezeichnen iſt und doch die Einheit nicht leidet; ein ſolcher iſt Shakespeare's Jul. Cäſar, wo der Held, der dem Stücke den Namen gegeben, früh untergeht und Brutus zum Helden des Stücks wird, während doch ſein und ſeiner Verbündeten Leiden und die Niederlage der republikaniſchen Idee als ein Fortwirken des Gemordeten, eine Handlung ſeiner Manen erſcheint. Wo das Pathos der Liebe den Inhalt bildet, treten zwei Perſonen, die in der Unendlichkeit ihrer idealen Leidenſchaft zu Einer werden, ſo vereinigt in den Vordergrund, daß man zweifeln kann, ob der wagende Jüngling oder das zur Heldinn gewordene Weib die Hauptperſon iſt, wie in Romeo und Julie. Der Charakter, welcher an der Spitze der Gegenſeite ſteht, gegen welche der dramatiſche Held kämpft, wird häufig ſchärfer gezeichnet erſcheinen, als dieſer, denn er vertritt die verhärtete Geſtalt des Beſtehenden, die herbe Welt des Verſtandes oder das Böſe, die Intrigue, während jener durch das phantaſievoll Geniale ſeines Wollens jugendlicher erſcheint, ohne darum das Prädicat der ſchwungvolleren Energie zu verlieren; ſo iſt ſelbſt das Weib Antigone in der Handlung der Tragödie doch unzweifelhaft der Hauptcharakter gegenüber dem ſtarren, harten Männercharakter Kreon's. Man erkennt daraus, wie hier Alles auf die Stellung ankommt, die ein Charakter in der gegenwärtigen Handlung einnimmt, denn Hauptperſon iſt, wer die vollſte Kraft in die Durchführung des Zweckes ſetzt, um den jene ſich dreht. Dieß führt auf den wahren Einheitspunct im Drama.

§. 899.

Was durch dieſe Zweckthätigkeit des Willens geſchieht, iſt im intenſiven Sinne des Wortes Handlung, eine Reihe von Thaten mit einer entſcheidenden That im Mittelpuncte. Durch ſie bereiten ſich die Perſonen ihr Schickſal. Dieſes geht aus dem Kampfe der Wirkungen und Gegenwirkungen als das dem Ganzen dieſer Bewegung vorher verborgen inwohnende Geſetz hervor, ſtellt ſich als das wahrhaft Herrſchende, als das wahre Subject der Handlung heraus und zieht alſo das Haupt-Intereſſe, welchem ſich nun das für die Charaktere unterordnet, auf ſich. Keine Form der Kunſt iſt ſo ganz, wie das Drama, zur Darſtellung des Tragiſchen berufen.

Ariſtoteles ſagt (Poet. C. 6): die Hauptſache in der Tragödie ſei der Mythus, die Zuſammenſtellung der Begebenheiten, denn dieſe Dichtungsart ſei eine Nachahmung nicht von Perſonen, ſondern von Handlungen, Lebensverhältniſſen, Glück und Unglück, ihr Ziel ſei eine Handlung, nicht eine Beſchaffenheit; die Handlung ſei nicht da zum Zwecke der Sittendarſtellung, ſondern ihretwegen werde dieſe mitumfaßt, und eher ſei eine Tragödie ohne

dieſe, als ohne jene möglich. Dieß iſt in ſeiner ſinnvoll empiriſchen Weiſe naiv, aber durchaus treffend geſagt; naiv, weil der innere Zuſammenhang zwiſchen Charakter und Handlung nicht philoſophiſch entwickelt iſt. Es fehlt das Band, das vom Einen zum Andern führt; es müßte aufgezeigt ſein, wie das Erhabene des Subjects, das zuerſt den Vordergrund einnimmt, dem abſolut Erhabenen des Schickſals Platz macht, jedoch nicht ſo, als ob beide nur ein Nebeneinander wären und das Erſte vom Zweiten äußerlich verdrängt würde, ſondern ſo, daß das Erhabene des Subjects als Bruchtheil eines Ganzen erſcheint, das in ihm ſelbſt, aber nicht in ihm allein, ſondern in der Vielheit von Individuen, zunächſt in der ganzen Gruppe der in dieſer Darſtellung Vereinigten, in verſchiedenen Verhältniſſen der Wechſel-Ergänzung von Recht und Unrecht gegenwärtig iſt und von dem es verſchlungen wird, weil es nur Bruchtheil und zwar auf Trennung des Ganzen ausgehender Bruchtheil war. Dieß iſt der tragiſche Prozeß, wie er in §. 117 ff. auseinandergeſetzt iſt, und wir dürfen jetzt auf dieſen Abſchnitt mit der einfachen Bemerkung zurückverweiſen, daß keine Geſtalt der Kunſt dieſen Prozeß ſo rein und ſcharf zur Erſcheinung bringt, als das Drama. Bei Ariſtoteles fehlt dieſe Begriffs-Entwicklung, weil ihm die tiefere Idee des Schickſals fehlt, ſtatt welcher er einfach empiriſch: Handlung, Umſchwung, Glück und Unglück ſetzt, und ebenſo, weil ihm der tiefere Begriff des Charakters fehlt, wie er als eine Form deſſelben allgemeinen Geiſtes, der als Schickſal über ihn kommt, ſich ſelbſt dieſes Schickſal ſchmiedet, weil er in den Zuſammenhang des Ganzen trennend eingreift. Sein Satz iſt dennoch höchſt wichtig und fruchtbar, denn die Geſchichte des Drama, namentlich des neueren, zeigt, wie häufig man der falſchen Anſicht folgte, als ob Charakterzeichnung bei vernachläßigter Handlung ſchon ein Drama ſei. Dieß heißt für uns: bei dem Erhabenen des Subjects verweilen, ſtatt von da zum abſolut Erhabenen der Weltordnung fortzugehen. Die dramatiſche Conception geht nicht von den Charakteren, ſondern von der Situation aus und man kann beobachten, daß dem ächten Dichter häufig das Charakterbild aus den Bedingungen des Schickſals erwächst. So fordert z. B. die Handlung im Othello ein Weib, das ſo wehrlos, ſo unfähig iſt, die Zunge zu brauchen, daß ihre Unſchuld trotz allen Mißhandlungen zu ſpät an den Tag kommt. Aus dieſer Bedingung iſt wie aus einem zarten Keime dem Dichter ein himmliſches Bild verſchleierter, ſtiller, ſüßer Seelenſchönheit, reiner Sanftmuth hervorgewachſen. So entwickelt das ächte Genie den Charakter vorneherein aus dem Schickſal und vereinigt organiſch die Kräfte, welche für dieſe beiden Seiten erforderlich ſind, in richtigem Verhältniß. Dieſe Vereinigung iſt ſelten, die Talente und Richtungen ſind ſo vertheilt, daß Mancher einen Charakter zeichnen, aber keine Handlung, die vorwärts geht und zu einer großen Entſcheidung drängt, componiren kann.

Wir dürfen schon hier, obwohl wir diesen Punct an seinem Orte noch ausdrücklich in's Auge fassen müssen, unsern Satz durch die Erscheinung im Gebiete der Komödie beleuchten, daß man so häufig humoristische Charakterschöpfung ohne lebendigen Gang und Wirkung der Fabel oder wohl angelegte Intrigue bei dürftiger Charakterzeichnung findet. Das Talent der Charakterschöpfung ist an sich bedeutender, als das der Fabelschöpfung, aber Angesichts der spezifischen Forderung der Dichtungsart ist das letztere das strenger geforderte und so allerdings das vorzüglichere. Doch wir haben hier zunächst das ernste, das tragische Schicksal im Auge, und bemerken noch zum Schlußsatze des §.: im Drama muß das Tragische darum am vollsten und reinsten zur Darstellung kommen, weil seine ganze Majestät aus dem Gange einer gegenwärtigen Handlung sich entwickelt. Das Schicksalsgefühl ist ein Gefühl des unendlich Drohenden, dann plötzlich Eintretenden, es wird in seiner ganzen Stärke nur da erweckt, wo vor unsern Augen, jetzt, in diesem Augenblick das Ungeheure geschieht.

§. 900.

In derselben Form des gegenwärtigen Entstehens einer Handlung aus den Charakteren durch das geistige Mittel der Sprache, wodurch die dramatische Dicht-Art den tragischen Prozeß in seiner ganzen Tiefe und Straffheit zur Erscheinung bringt, ist es begründet, daß sie auch sein komisches Gegenbild in einer Vollkommenheit und Selbständigkeit ohne Gleichen zu erzeugen vermag. Das einfach Schöne in seiner ganzen Anmuth kann sie in diese Bewegungen stürmischer verwickeln oder unversehrter in sie einflechten. Sie ist daher der vollendetste Ausdruck der allgemeinen Grundformen des Schönen und auch in diesem Sinne kehrt durch sie das System in sich selbst zurück.

Der §. nimmt seinen ersten Satz aus dem Schlusse der Anm. zum vorh. §. deßwegen auf, weil für das Komische die Form der Gegenwart seine ganz besondere Wichtigkeit hat, und ebenso verhält es sich mit dem Mittel der Sprache, das darum hier ausdrücklich noch einmal betont werden mußte. Das Komische ist diejenige unter den Grundformen des Schönen, in welcher am sichtbarsten der Accent nicht auf dem Factischen liegt, sondern auf dem Bewußtsein, seinen Widersprüchen, ihrer Auflösung. Sein volles wahres Bild muß also erst da möglich sein, wo es als komischer Charakter vor uns tritt, in Redeform sein Inneres selbst bekennt, so daß wir in die Widersprüche seines Bewußtseins hineinsehen, daß er in seiner unendlichen Naivetät gegenwärtig von uns belauscht wird. Er hat wohl die Lauscher im Stücke um sich, als subjectiv humoristischer Charakter belauscht er sogar sich selbst, aber der Bruch löst sich darin nicht ganz, der völlig durchsichtig

komiſche Act iſt nur im Dichter, wir folgen ihm und ſtehen als die Lauſcher über den Belauſchten und Lauſchern im Stücke: die komiſche Scala, welche in §. 182 aufgewieſen iſt. Die ganze Lehre vom Komiſchen, namentlich von der Poſſe und vom Humor, wies überall ſchon auf das Drama hin, klang fühlbar dramatiſch, da in jedem Sinn ein Wechſel-Act zwiſchen Spieler und Zuſchauer geſetzt war. Wir haben im Epos komiſche Beſtandtheile, wir haben einen komiſchen Roman, komiſche Lyrik gefunden; die letztere iſt doch kein häufiger, kein reicher Klang, dieß widerſpräche der Poeſie der Empfindung; die epiſche Breite iſt ein Hinderniß, daß ein Moment, das auch hier noch, wie im Tragiſchen, beſonders hervorgehoben werden muß, nämlich die abſolute Plötzlichkeit des Komiſchen recht zum Durchbruch komme. Der komiſche Blitz iſt der Form der Gegenwart vorbehalten, die ſich nach der Zukunft ſpannt. Wie das Schickſal in den Reibungen des komiſchen Charakters mit der Außenwelt zum Zufalle wird und an die Stelle der Nemeſis die bloße Verlegenheit tritt, iſt in der Lehre vom Komiſchen auseinandergeſetzt und kann danach ein Schein des Widerſpruchs mit dem Satze, daß das Drama den Zufall aufhebe, wie keine andere Kunſtform, nicht entſtehen. — Die Schönheit der harmloſen Anmuth wird im tragiſchen und komiſchen Prozeß ihre weſentliche Stelle finden; ſie wird wie eine Blume am ſchäumenden Waſſerſturze ſtehen und gerettet oder mit in ſeine Wirbel hineingeriſſen werden. Dieſes Schickſal wird ein mehr äußeres oder mehr inneres ſein, Clärchen folgt dem Geliebten durch freien Entſchluß in den Tod, Gretchen im Fauſt wird erſt innerlich zerriſſen, um dann in erhabener Faſſung zu ſterben; im Komiſchen theilt die naive Luſtigkeit der Anmuth harmlos das komiſche Spiel, durch Schmerzen geht der tiefere und freiere Humor einer Roſalinde und Porzia. — So treten denn jene Grundformen, die in der Metaphyſik des Schönen entwickelt ſind und den Unterbau des ganzen Syſtems bilden, aus ihrer Tiefe herauf und bilden in ſcharfer Gliederung ebenſoſehr die Spitze der Pyramide. Das Syſtem kehrt alſo durch die Poeſie und im höchſten Sinne durch die dramatiſche nicht nur überhaupt in ſeinen erſten Theil als die reine, geiſtige Geſtalt des Schönen (vergl. §. 863, Anm. 1.), ſondern auch ſpeziell in deſſen unterſchiedene Formen mit gefüllter Intenſität zurück.

§. 901.

Der dramatiſche Styl entnimmt ſein Grundgeſetz aus dem Momente des 1.
Fortgangs vom Charakter zur Handlung, er iſt weſentlich vorwärts drängend, ſpannend und durchſchlagend. Danach beſtimmen ſich die einzelnen Elemente der 2.
Darſtellung: das in engerem Sinn epiſche der Erzählung nimmt höhere Bewegtheit an, das lyriſche im Monologe darf ſich nicht in die Innerlichkeit

der bloßen Empfindung oder des Denkens vertiefen, sondern muß durch Affect auf die Handlung lebendig überleiten, der Dialog darf nicht ein bloßer Austausch von Gründen oder Gefühlen, sondern muß wechselseitig wirksam sein,
a. etwas in der Sachlage verändern. Das Feuer der Bewegung ergreift auch die einzelnen poetischen Mittel, namentlich die Tropen. Die entsprechende rhythmische Form ist der steigende, strebende Jambus.

1. Der epische Styl hat sein Grundgesetz im Standpuncte des Seins, der Substantialität, der Bewegung auf ruhiger Grundlage, der dramatische im Standpuncte des Werdens, nämlich des Werdens der That und des Schicksals aus dem Innern. Er ist daher ganz bewegte Linie, die vorwärts geht, ganz Bahn; spannt sich die Handlung dem Wesen nach von der Gegenwart nach der Zukunft, so muß sich dieß natürlich auch im Styl ausdrücken: er muß vor Allem spannend sein. Es gibt freilich einen Mißbrauch, einen athemlos vorwärts hetzenden, jagenden Styl: die Eile muß ihre Weile, das Bild der Charaktere und ihrer Lagen muß Zeit haben, sich zu entwickeln; die Franzosen besonders neigen zum Uebermaaß der spannenden Bewegung, aber was am meisten und in Deutschland vor Allem Noth thut, ist die Warnung vor beschaulichem Weilen und Kleben, und nicht stark genug kann man unsern Dichtern zurufen: was nicht vorwärts drängt und daher nicht spannt, ist nicht dramatisch. Die Spannung löst sich von Stadium zu Stadium in Entscheidungen auf, bis der Schluß die letzte bringt; auf der Spitze des Messers schwebt die Handlung, ein Schlag, und der Würfel fällt. Hier wird die Spannung zur Ueberraschung; der subjective Ausdruck des Aristoteles, daß die Tragödie Furcht und Mitleid erwecke, ist durch den Begriff des Schreckens, doch in einzelnen Momenten der Tragödie und in Schauspiel und Komödie auch den der Freude und der komischen Erschütterung zu ergänzen. Daß sie in der Spannung vorbereitet ist, schwächt die Ueberraschung nicht. Der Gang ist also in vollem Gegensatze gegen den epischen ein stoßweiser, das Merkmal des Plötzlichen, was in allem Erhabenen und Komischen liegt, wird zum Styl-Merkmale, und ebenso stark ist hier unsern Dichtern zuzurufen: was nicht blitzt, durchschlägt, zündet, ist nicht dramatisch. Der Mißbrauch liegt freilich auch auf diesem Puncte nahe genug, aber von den zwei Uebeln: zu wenig oder zu viel Schlag und Erschütterung ist das letztere das, was nur am Maaße sündigt, das erstere am Wesen der Dicht-Art. Göthe hat in allen seinen Dramen keinen Moment, der so rein und ächt dramatisch wäre, wie der, wo Alba den Egmont in den Palast reiten, vom Pferde steigen sieht, und den folgenden, wo er ihn verhaftet. Iphigenie und Tasso sind unsterbliche Seelengemälde ohne wahrhaft dramatische Spannung und Ueberraschung. Schiller dagegen ist überall reich an solchen Momenten, wo alle

Herzen klopfen, jeder Nerv sich spannt und dann der Blitz der Entscheidung zuckt. Wie wirkungsvoll hat er, um nur dieß Eine zu erwähnen, die Scene der Ermordung Geßler's behandelt, wo wir Tell lauernd wissen, wo — ein äußerst glückliches Motiv — die flehende Armgart eintritt, Geßler ihr gegenüber den Uebermuth auf den Gipfel steigert und mitten in der harten, stolzen Rede vom Pfeil durchbohrt sein: „Ich will" — stöhnend mit dem Ausruf abbricht: „Gott sei mir gnädig!" und vom Pferde sinkt. Der Großmeister aber in ächt dramatischer Spannung und Ueberraschung ist Shakespeare; wir weisen nur auf die Scene der Ermordung Duncan's im Makbeth hin. Lady Makbeth in grauenhafter Angst befindet sich auf der Bühne; ihre Worte: „er ist daran" sind ein Abgrund spannender Bangigkeit, dann bemerke man das tiefe künstlerische Motiv, daß Makbeth, ehe die That geschehen ist, noch einmal oben erscheint und fragt, was es gebe; dieß ist ein Verweilen, das uns zeigt, wie beide Gatten von den gleichen Schrecken der Gewissensangst durchbohrt sind; endlich tritt jener starr, stier mit den Worten auf: „ich hab' die That gethan" und es folgt die Schilderung ihrer Ausführung und seiner innern Zustände, die eine Unendlichkeit von Entsetzen in sich schließt.

2. Das Epische im allgemeineren Sinne des Worts, wie es sich im Dramatischen erhält, ist das Geschehen überhaupt, das freilich hier zu einem intensiven Handeln wird. Es bedarf aber diese Dicht-Art eines epischen Elements in engerer Bedeutung: dieß ist die Erzählung. Sie ist nöthig, um Solches, was der Länge der Zeit und der Masse des Stoffs wegen nicht in gegenwärtiger Handlung dargestellt werden kann, doch vorzubringen, ferner um Gräßliches, was, unmittelbar vor das wirkliche Auge gebracht, unerträglich wäre, nur im Spiegel des Bewußtseins eines Zweiten zu zeigen, ein Mittel, das jedoch dem Schauder nur den grassen stoffartigen Charakter nehmen, nicht ihn ersparen soll, ja denselben im geistigen Reflexe vielmehr unendlich steigert (vergl. §. 388, 1.). Dieß epische Element, in's dramatische versetzt, muß nun natürlich, von dem Charakter des letzteren ergriffen, einen beflügelten, schlagenden, kürzeren Styl annehmen. Bei den Alten waren die Berichte von Boten, Wächtern u. s. w. als stehende Form neben den lyrischen Gesängen in der Tragödie unterschieden und geläufig, sie haben noch mehr spezifisch epischen Ton und lieben größere Länge, als die modernen Erzählungen, wo das dramatische Gefühl in diesen Theil stärker eingedrungen ist. Man vergleiche mit antiken Erzählungen die zwei in Göthe's Iphigenie, wo diese das Schicksal ihres Hauses, Orestes die Ermordung seiner Mutter berichtet, man bemerke namentlich, wie gern die rasche Rede in's Präsens übergeht, und man wird den Unterschied erkennen. Es gibt innerhalb dieses Charakters der dramatischen Erzählung wieder einen Unterschied des mehr Epischen, mehr Lyrischen und mehr spezifisch Drama-

tischen; mehr episch werden wegen des Gezogenen und Massenhaften im Stoffe z. B. Berichte von Reisen, Schlachten, Zurüstungen zu einer Unternehmung sein, mehr lyrisch Erzählungen von tief stimmungsvollen Momenten wie im Hamlet die herrliche Erzählung von Ophelia's Tod: „es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach;" mehr rein dramatisch alle Schilderungen kritischer Schicksalsmomente, wie Wallenstein's Erzählung von dem Abend vor der Lützner Schlacht, oder furchtbarer Thaten, Verübung eines Mords u. s. w. — Der Monolog ist lyrisch als ein mehr oder minder empfindungsvolles Insichgehen des Subjects. Er bildet subjective Ruhepuncte im Gedränge, in der stürmischen Reibung der Kräfte, im vorwärts drückenden Gange der Handlung. Er ist aber, da hier Alles in der helleren Sphäre des Bewußtseins geschieht, zugleich wesentlich Moment der Selbstbesinnung, denkend, gnomisch in der weiteren Bedeutung des Worts. Daher ist er besonders motivirt und kehrt in fast regelmäßigen Pausen wieder, wo der Held lange zweifelt, oder wo er in der Einsamkeit des Bösen einer Welt gegenüber seine Plane überlegen muß, oder wo den Verbrecher von Stadium zu Stadium sein Gewissen überfällt; so im Hamlet, Wallenstein, Makbeth, Richard III, Othello. Allein der Dichter muß sich hüten, daß er darüber nicht das Grundgesetz, die Beziehung auf die Handlung vergesse: der Monolog, mag er mehr oder weniger Besinnung enthalten, soll vom Affecte getragen sein, aus ihm fließen, in ihn auslaufen, am Bande des leidenschaftlichen Wollens bleiben, die Handlung negativ durch Hemmung oder positiv durch Eingreifen fördern. Wie drastisch sind Hamlet's reflexionskranke, selbst Faust's von Wissensdurst glühende Monologen! Die moderne, namentlich deutsche Poesie ist seit langer Zeit auf dem besten Wege, im Monologe lyrisch zu schwelgen und philosophisch zu grübeln, ja er ist ihr recht die Zufluchtstätte für ihre Scheue vor Handlung. Man darf unter Verwahrung vor solchem Abweg allerdings einen mehr lyrischen, mehr betrachtenden, mehr dramatischen Monolog unterscheiden. Juliens Monolog vor der Brautnacht, Egmont's Monolog im Gefängniß z. B. ist lyrisch. Makbeth's: „Wär's abgethan, wie es gethan ist", Hamlet's: „Sein oder Nichtsein", Wallensteins: „Wär's möglich" betrachtend, dagegen: „Du hast's erreicht, Octavio", Buttler's: „Er ist herein," Makbeth's vor dem Mord Duncan's „Ist das ein Dolch?" ächt dramatisch. — Der Dialog ist, wie wir gesehen, die eigentliche Form, durch welche die Subjectivität der Lyrik in Wechselwirkung und Kampf von Subjecten, dadurch in die Objectivität der Handlung übergeht. Da aber die Handelnden wissen müssen, was und warum sie wollen, und es gegeneinander vertheidigen, so ist das Gespräch zu großem Theil ein Austausch von Gründen; namentlich ergibt sich ganz von selbst jene geflügelte Wechselrede, die in kurzen Sätzen Behauptung und Einwendung herüber und hinüberwirft: die Stichomythie. Allein gerade

hier zeigt sich der Unterschied vom logischen Gespräche an der Eile und Leidenschaftlichkeit dieses Zuwerfens. Der Dialog soll ja in die Handlung münden, er ist ja im Drama der Ausdruck davon, daß der bewegte Geist sich zur That erschließt, Arm und Hand, Schwert und jeden körperlichen Stoff von innen heraus in Bewegung setzt, der Dialog muß eben der Hebel dieses Uebergangs sein. Das Feuer, das ihn darum beherrschen soll, darf auch nicht bloß lyrische Innigkeit sein, die sich in Wechselgesängen des Gefühls ergeht. Es besteht allerdings auch im Dialog ein Unterschied zwischen dem mehr Lyrischen, wie namentlich in Liebes-Dramen (Romeo's und Juliens Gespräch nach der Brautnacht z. B. erinnert unmittelbar an die Tage- und Wächter-Lieder des Minnegesangs), in Parthieen des Jubels über Glück, der Wehklage über Unglück (so die gesang-artigen Wechselklagen der Frauen in Richard III), zwischen dem mehr Logischen oder Gnomischen, wo es auf Rechtfertigung und Widerlegung ankommt, und dem eigentlich Dramatischen, wo der Affect entweder dunkler zu Grunde liegt, wie in den Gesprächen, durch welche Oedipus sein eigenes Unheil erforscht, der Ton der tiefen, furchtbaren Bangigkeit, in die der Unwille und die Ungeduld übergeht, oder wo er ganz ausbricht, der Entschluß da ist und die Vollziehung folgt; da aber schließlich Alles auf das letzte Moment führen soll, so muß dieß auch den ersteren Formen Ton und Farbe geben. Recht ganz dramatisch sind die vollen, gewaltigen Ergießungen affectvoller Beredtsamkeit, wo die kürzere Wechselrede wie in prachtvollen Strom sich sammelt und hervorstürzt; ein solcher Feuerstrom ist z. B. Apollon's Zornrede, womit er die Eumeniden aus seinem Tempel jagt (Eumeniden des Aeschylus). Der dramatische Dialog hat so seinen Rhythmus im Wechsel des Gedrängten und Entwickelten, des kühler Betrachtenden, wärmer Gefühlten, heiß Gewollten, des Stockens, Laufens, Stürzens und es ist eine feine Sache darum, ihn in diesem Sinne mit poetisch musikalischem Ohre zu belauschen.

a. Daß jene Mittel, wodurch die Sprache aus einem todten Organe der Prosa zum idealen Leben, aus der Farblosigkeit zur Farbe gerufen wird und die wir in §. 850—854 besprochen haben, im Drama zur vollsten Kraft gelangen, bedarf keines Beweises. Namentlich wird die Rede besonders lebhaft in den sogen. Figuren sich bewegen. Der Tropus wird wie in der Lyrik die kühnere Metapher dem auseinanderhaltenden und begründenden Gleichnisse vorziehen. Wir verweisen speziell auf das, was in §. 854 über den Unterschied der Style in dieser Sphäre gesagt ist; jetzt handelt es sich zwar von einem Unterschiede der Zweige und der große Gegensatz der Style besteht neben diesem so, daß jede Stylrichtung in Epos, Lyrik, Drama ihren allgemeinen Charakter bewahrt; doch nicht, ohne ihn zu modificiren, und zwar so, daß auch der plastisch ideale Styl im Drama die überraschenderen, phantastischeren Bilder liebt, die übrigens dem charak-

teriſtiſchen Styl eigen ſind. Wir haben ſchon zu jenem §. bemerkt, daß die griechiſchen Tragiker reich ſind an ſolchen wie aus traumhaft dunklem Grunde ſeltſam aufglühenden Bildern, die an Shakespeare erinnern. Die feurig bewegte Stimmung des Drama wühlt die Phantaſie leidenſchaftlicher auf, der ſpannende Gang läßt keine Zeit, das Bild zu begründen, zu rechtfertigen, es muß ſchlagartig wirken, zuerſt befremden, dann wie in Blitz beleuchten, überzeugen. — Es iſt der geniale Takt der Griechen, der ſie führte, den Jambus als dramatiſchen Vers auszubilden. Wie ganz ſein Charakter der dramatiſchen Bewegung entſpricht und wie der Trochäus der Spanier eine aus Feierlichkeit und lyriſchem Verhauchen gemiſchte, undramatiſche Stimmung mit ſich führt, iſt ſchon im Abſchnitte von der Rhythmik geſagt. Die längere, breitſpurigere Bahn des Trimeter im Unterſchiede von der kürzeren des fünffüßigen Jambus im neueren Drama bezeichnet aber auch nach dieſer Seite den Gegenſatz der Style. Färbung und Belebung durch Zwiſchenklang anderer Metren (Anapäſte und Spondäen), durch einen Kampf von Wort- und Vers-Accent, durch die Wechſel des Verhältniſſes zwiſchen Wortfuß und Versfuß fehlt natürlich auch dem Jambus nicht; daß er im claſſiſchen Drama von lyriſchen Strophen unterbrochen wird, gehört nur ſoweit hieher, als die Einflechtung von Reimen im modernen Drama als Ausdruck durchbrechender lyriſcher Stimmung, der freilich ſparſam ſein ſoll, dieſem Formwechſel ungefähr entſpricht. Durchherrſchender Reim, wie z. B. in Göthe's Fauſt, kann nur für die Spezialität eines Drama gerechtfertigt werden, das ſich in innerliche Tiefen verſenkt, die von der Dicht-Art im Ganzen mit Recht vermieden werden, daneben aber das Phantaſtiſche und Naturaliſtiſche walten läßt. Der Gebrauch der Proſa hängt mit dem Styl-Unterſchiede zuſammen, den wir erſt im Folgenden aufnehmen. Im hohen Drama wird er da begründet ſein, wo eine graſſe Wirklichkeit durchbricht, wie im Makbeth, wo die Lady als Nachtwandlerinn auftritt, im Fauſt nach den Blocksbergſcenen, wo der Held das Schickſal Margaretens erfahren hat und, nachdem ihm die Augen ſo fürchterlich aufgegangen, dem Mephiſtopheles die wilden Vorwürfe macht. Komiſche Einſchiebungen werden ebenfalls paſſend in proſaiſcher Sprache reden, dieß entſpricht der Natur des Komiſchen, obwohl es nicht nothwendig durch ſie gefordert iſt.

§. 902.

In keinem Kunſtwerke hat die Compoſition ſo hohe Bedeutung wie im dramatiſchen. Die Zeit und den Raum, in die ſie ihre Handlung ſetzt, idealiſirt ſie im Sinne der Zuſammenziehung und des gemäßigt freien Wechſels. Die Handlung ſelbſt beherrſcht durch ſtrenge Einheit die ihr untergeordnete, ſparſame Vielheit von einzelnen Handlungen, worin die Epiſode nur die

eſchränkteſte Geltung hat, und theilt wie das Epos ihre Gruppen vor Allem
i Hintergrund und Vordergrund. Sie bewegt ſich weſentlich in wirkſamen
Contraſten, ſchreitet in ſtraff bindender Motivirung fort, wirft die
tardirenden Momente im Wachſen und Anſchwellen des herrſchenden Pathos
nd hinter ihm der Schickſalsmacht mit beſchleunigtem Gang und kurzen Ruhe-
uncten nieder und gliedert ihren Rhythmus in Schürzung, Verwicklung,
öſung des Knotens oder Kataſtrophe: eine Dreiheit, die ſie mit der
iſchen Compoſition theilt, die ſich aber hier in beſtimmte Einſchnitte, Acte
nannt, zerlegt, welche ſich naturgemäß zur Fünfzahl erweitern und wieder in
nzelne Auftritte zerfallen.

Der oberſte Satz des §. iſt genauer ſo auszudrücken: kein Werk der Kunſt iſt ſo ganz Compoſition wie das Drama, denn in keinem wird aller Stoff ſo durcharbeitet und alles Einzelne ſo ganz und ſtraff in einen Zuſammenhang gerückt, worin es ſeine ganze Bedeutung durch die Beziehung zum Andern hat. Das iſt die weitere, ſpezifiſch künſtleriſche Bedeutung jenes Ariſtoteliſchen Satzes, den wir in §. 899 zunächſt nur für den Inhalt an ſich, das Weltbild des Drama und das Verhältniß ſeiner Seiten, geltend gemacht haben, des Satzes, daß in der Tragödie nicht die Menſchen, ſondern die Zuſammenſtellung der Begebenheiten, die Behandlung des Mythus (der Fabel) die Hauptſache ſei; Ariſtoteles fügt eine feine Vergleichung mit der Malerei hinzu: ein monochromes, gut componirtes Bild erfreue weit mehr, als ein anderes mit planlos aufgetragenen ſchönen Farben. Die Farbe entſpricht der Charakterzeichnung, überhaupt aber aller Einzelſchönheit, allem einzelnen Effecte, wodurch im Zuſchauer ein Intereſſe erweckt wird, das ſtoffartig iſt, wenn es ſich nicht in das reine Intereſſe für das Ganze und ſeinen Gang aufhebt, in welchem Alles ſich gegenſeitig bedingt, hält und trägt. — Was nun zuerſt die allgemeinen Exiſtenzformen, Raum und Zeit, betrifft, in denen das Drama ſich bewegt, ſo gehen wir über die Frage von den ſogenannten Einheiten derſelben in Kürze weg, um eine längſt abgethane und veraltete Debatte nicht müßig aufzuwärmen. Es iſt ſchon dadurch, daß der §. den Begriff der Einheit erſt bei der Handlung einführt, dem Anſinnen ausgewichen, uns noch einmal mit den Franzoſen und ihrem mißverſtandenen Ariſtoteles zu beſchäftigen. Oft genug iſt es geſagt, daß die Poeſie und am entſchiedenſten das Drama die Zeit idealiſirt, indem die Strecken derſelben, worin nichts an ſich Bedeutendes, nichts für die gegenwärtige Handlung Bedeutendes geſchieht, für ſie gar nicht vorhanden ſind. Allerdings darf man aber ebendarum nicht an den Unterſchied der gemeinen Zeit von der empiriſchen ausdrücklich erinnern, wie in jenen neueren, namentlich franzöſiſchen Effectſtücken geſchieht, welche buchſtäblich ankündigen, daß zwiſchen den Acten zehn, zwanzig und mehr Jahre ver-

schwunden zu denken sind, und Personen, die im ersten Act als Jünglinge auftreten, im letzten als graue Greise vorführen. Die Idealisirung der Zeit ist, wie alles Schöne, eine Zusammenziehung und derselbe Begriff gilt zunächst auch von der Behandlung des Raums: das weite Sehfeld des Epos zieht sich in einen verhältnißmäßig engen Raum mit nur angedeuteter Ferne zusammen, die empirische Weltbreite hat für uns in dem Augenblicke, wo der höchste Lebens-Inhalt sich auf den gegenwärtigen schmalen Punct verdichtet, gar keine Existenz. Allein die Phantasie, von innen heraus arbeitend, dem Kerne, der Handlung die umgebende Sphäre von innen heraus setzend, kann mit ihren geistigen Schwingen diesen Inhalt in jedem Moment auf einen andern Punct des Raums hinübertragen; ist nur der innere Zusammenhang gerechtfertigt, so mag das Wo durch die mitwirkenden äußern Motive bestimmt werden. So wird hier die Idealisirung zum freien Wechsel, allein der Begriff der Zusammenziehung erhält sich, tritt noch einmal auf. Willkür im Gebrauche dieser Freiheit ist nämlich ihr selbst im Wege, indem sie gerade an die empirische Wirklichkeit erinnert, wo sie in idealem Schwung über sie hinfliegen wollte. Zu häufiger Wechsel des Orts beunruhigt, erinnert durch diese Unruhe an die prosaische Arbeit der gemeinen Raumüberwindung, weist hinaus auf die unendliche Breite des Raums, die wir in der Concentration der Handlung auf einen Punct desselben vergessen sollten, und wirkt wie eine bunte, naturalistisch behandelte Basis als Piedestal eines plastischen Monuments. Bekanntlich ist bei Shakespeare der rasche Wechsel durch die Armuth der damaligen Theater-Einrichtung entschuldigt und tritt die unpoetisch ablenkende Wirkung erst ein, wo dieß mit dem Reichthum unserer scenischen Mittel nachgeahmt wird.

Dagegen steht als unverbrüchliches Gesetz die straffe Einheit der Handlung fest. Die Handlung zerlegt sich in untergeordnete Handlungen, es geschieht natürlich Mehreres in der Art, daß zunächst die verschiedenen Ereignisse nebeneinander getrennt herzulaufen scheinen. Im Wilh. Tell z. B. wird auf verschiedenen Puncten das Volk mißhandelt, dann tritt neben dem Helden die berathende Thätigkeit anderer Volkshäupter hervor u. s. w. Die Einheit muß zeitig diese Fäden zusammenfassen und ihnen ihr bindendes Centrum geben. Von Beispielen, wie ein Faden sich trennt, das Interesse von der Haupthandlung abzieht und störend nach einer andern wendet, stehe hier statt vieler die Ausweichung vom heroischen Inhalt zu einer Liebesgeschichte und Collision der Leidenschaft im Götz von Berlichingen; von tiefer Verbindung einer doppelten Fabel hat dagegen §. 500, Anm. 1 ein Beispiel aufgestellt im König Lear. Shakespeare liebt diese Compositionsweise namentlich in der Komödie; hier verkittet er durch Ineinandergreifen der einzelnen Handlungen und durch Contraste fest und täuschend die zwei Bestandtheile, aber doch nur pragmatisch, nicht wahrhaft innerlich; die

Bemühungen, im Kaufmann von Venedig, im Sommernachtstraum, in der gezähmten Keiferinn eine organisch herrschende Einheit aufzuzeigen, werden gegen das Zugeständniß vertauscht werden müssen, daß der Dichter es im Lustspiele leichter nahm, als in der Tragödie. Der Kitt gleicht jenem Kalke alten Mauerwerks, der so fest ist, daß eher die Steine brechen, als die Fugen sich lösen lassen, ist aber doch nur Kitt. Es ist überhaupt eine gewagte Sache, zwei symmetrische Fabeln ohne Störung des Verhältnisses zwischen Ueberordnung und Unterordnung nebeneinander herzuführen und die Aufgabe wird nicht leicht wieder so gelöst werden wie im König Lear. Die einfache, natürliche Composition wird in klarer Unterordnung eine Mehrheit von Zweig-Handlungen um die Haupt-Handlung so gruppiren, daß dieselben als Verästung ihres Stammes sich leicht zu erkennen geben. Sie dürfen sich nur nicht, auch in der reicheren Fabel des charakteristischen Styles nicht, zur epischen Fülle ausbreiten. Daß in dieser Ausbreitung vollends das Episodische auf den denkbar engsten Spielraum eingegrenzt wird, ergibt sich aus dem Grundgesetze straff angezogener Einheit. Es kann sich hier nur darum handeln, daß eine Scene etwas weiter ausgeführt wird, als der Zweck, die Handlung zu fördern, es erheischt, niemals darum, ob eine Scene sich einschieben dürfe, die diesem Zwecke nicht dient, sie wäre denn klein und anspruchlos. Die breitere Ausführung mag z. B. die Absicht haben, den Typus eines Standes, die Form gewisser Culturzustände zu einer relativen Selbständigkeit des Bildes zu entwickeln, aber sie sei nach Anfang und Ende fest eingefugt in den Bau des Ganzen. Einige Beispiele gibt §. 496, Anm. — Zwischen dem Momente der Einheit und Vielheit liegt als Mittelglied eine Zweiheit, nämlich jener Unterschied von Hintergrund und Vordergrund, den wir schon im epischen Gebiet (§. 870, 2.) aufgeführt haben und der in seiner Anwendung auf das Drama nicht verwechselt werden darf mit dem verwandten Begriffe, wie er in §. 122 ff. aufgestellt ist, um das Wesen der tragischen Bewegung zu bestimmen. Jetzt hat er spezifisch künstlerische Bedeutung. Hintergrund ist z. B. in Romeo und Julie der Zwist der Familien (wesentlich bedeutend als Schooß, woraus das tragische Geschick hervorgeht, doch im Colorit mit Recht nur wenig ausgeführt), im Othello der Krieg Venedigs, im Wallenstein sind es ebenfalls die Kriegsverhältnisse, in Wilh. Tell das sich verschwörende, dann handelnde Volk. Der Hintergrund ist der Boden, worauf die Handlung vor sich geht, deutet auf das Massenhafte, das breite Weltwesen hinaus; dieß verhält sich ähnlich im Epos, aber hier wird der Hintergrund breit ausgeführt, im Drama soll er nur eben so viel Entwicklung genießen, daß er dem Vordergrunde, der Haupthandlung, ihre Voraussetzung, begleitende Erklärung, Atmosphäre, Stimmung gibt, wie dem Wallenstein seinen „Pulvergeruch".

Die Herrschaft starker Contrastwirkungen neben den milden ergibt sich aus dem durchschlagenden, stoßweisen Gange des Drama. Sie liegen theils in den Charakteren, theils in den Handlungen. So steigert Shakespeare die Schwärze von Makbeth's That durch Duncan's reine Güte, wobei er den Tadel der Schwäche unterdrückt, welchen seine Quelle, die Chronik, enthielt, so die Furchtbarkeit des Mords durch den friedlichen Eindruck der Schwalbennester, der balsamischen Luft, unter welchem Duncan in Makbeth's Schloß tritt. Strenge Motivirung folgt als unverbrüchliche Forderung daraus, daß der dramatische Dichter seinen Stoff in das straffste Netz der ethischen Causalität schnüren muß. Dieß scheint mit der Forderung des stoßweisen Fortschritts, der entscheidenden Ausbrüche, kurz mit dem hier so stark waltenden Momente der Plötzlichkeit in Widerspruch zu stehen. Allein wir haben bereits gesagt, daß gründliche Vorbereitung nicht die Ueberraschung aufhebt. Der Durchbruch einer Summe von Kräften zu einer starken Wirkung ist immer etwas wirklich Neues, obwohl nur ein reif gewordenes Maaß dessen, was vorher schon da war. Die Motivirung muß vor Allem eine innerliche sein, d. h. Pathos und That muß aus dem Charakter, indem er bestimmte äußere Umstände vermöge seiner ganzen Organisation zu Triebfedern erhebt, mit innerer Nothwendigkeit fließen. Schwieriger ist die Frage, wie weit die Motivirung bestimmter Momente einer Handlung an das Aeußere anknüpfen soll. Göthe erzählt z. B. (Eckerm. Th. 1, S. 196 ff.), Schiller habe seinen Geßler ohne äußern Anlaß auf den grausamen Gedanken kommen lassen wollen, daß Tell dem Kind einen Apfel vom Kopfe schieße, mühsam habe er ihn dahin gebracht diesen Gedanken dadurch zu motiviren, daß der Knabe vorher die Geschicklichkeit des Vaters rühme, einen Apfel vom Baume zu schießen. — Ihre besondere Wichtigkeit hat die Motivirung auf dem Puncte, wo die Entscheidung eintritt. Der Deus ex machina war bei den Alten etwas Anderes, als bei den Neueren. Eingriff einer Gottheit erschien ihnen nicht als etwas blos Aeußerliches, weil die Gottheit zum Voraus die Persongewordene sittliche Macht war, welche die neuere Kunst nur in die Menschen selbst legen und aus ihren Handlungen hervorspringen lassen darf. An die Stelle der Götter sind in der modernen Poesie Fürsten, fürstliche Handbillets, Zufälle, Gelegenheiten zu Lebenserrettungen u. dergl. getreten, und solche Aeußerlichkeit der Motive ist nicht durch einen ethischen Zusammenhang entschuldigt wie der Eingriff jener Transcendenz. Wie der rechte Dichter Alles bindet, zeigt nichts besser, als eine Vergleichung bedeutender Dramen mit der epischen Quelle, wo sie aus solcher geflossen. Man sehe z. B. den Schluß der Novelle nach, die dem Othello zu Grunde liegt: hier wird Othello Jahre lang nach der Ermordung der Desdemona von Verwandten derselben getödtet.

Digitized by Google

Das Drama ist eigentlich eine Kette von Retardationen, denn seine Handlung ist wesentlich ein Kampf und dieser setzt Hindernisse voraus. Der intensiven Stetigkeit nach hat es also mehr Hemmung, als das Epos. Dagegen fällt in der Darstellungsform weg, was Göthe die rückwärts schreitenden Motive nennt: das Nachholen früherer Begebenheiten, und dem Inhalte nach nimmt das Epos eine ganze Welt breiter sinnlicher Retardationen auf, wie Seefahrten, Reisen u. s. w., welche im Drama diese Rolle nicht spielen können; seine Hemmungen liegen im Gebiete des Willens. Das Wesentliche ist nun aber, daß der Druck gegen die Hemmungen im Drama unendlich stärker ist, als im Epos; der Wille des Helden arbeitet unaufhaltsam vorwärts bis zum Umschwung. Wie treibt es Schlag auf Schlag dem Abgrunde zu im Makbeth, welche absolute Gravitation bis zum Schwindel ist in dieser Bewegung! Hier blicken wir zunächst wieder auf den Charakter zurück: die Hauptaufgabe ist das Wachsen und Anschwellen der Leidenschaft und vielleicht das schlagendste Beispiel die Vergiftung von Othello's Gemüth von dem Momente an, da Jago mit den Worten: „ha! das gefällt mir nicht" ihm den ersten, feinen Gifttropfen einspritzt, bis zu dem wahnsinnigen Aufruhr aller Kräfte und der unseligen That, die aus ihm fließt. Allein es schwillt gegen das Streben, das den positiven Mittelpunct der Handlung bildet, gleichzeitig die feindliche Welt an, was freilich in solchen Dramen, die auf politischem Boden spielen, sichtbarer vorliegt, als in diesem Bilde der Leidenschaft, wo der schließliche Gegner die drohende und endlich eintretende Entdeckung der Wahrheit ist; so im Jul. Cäsar, Coriolan, Makbeth, Hamlet, Wallenstein; der Held wirft zuerst die aufsteigenden Hindernisse nieder, dann aber zeigt sich, daß diese in stetem Druck, wie eine zusammenpressende Maschine, siegreich vorrücken, wiewohl ihre Organe im Sieg auch sich selbst Leiden bereiten. Es ist also eine ironische Doppelbewegung. Im Hamlet hat es der Dichter gewagt, den Helden selbst als fortwährend retardirenden, unter den furchtbarsten Vorwürfen gegen sich selbst zaudernden Charakter zu halten, und die schwere Aufgabe bewundernswerth so gelöst, daß der anwachsende, durch seine Halbmittel genährte Schub der feindlichen Welt ihn in dem Augenblicke zum ganzen Handeln bringt, wo er schon verloren ist. Eine so unerbittlich fortschreitende Bewegung fordert ihre *Ruhepuncte*, nur folgt von selbst, daß diese nach der andern Seite die Wirkung derselben erhöhen; es verhält sich genau wie mit den *Pausen* im Erhabenen der Kraft (vergl. §. 99): die vorhergegangenen Stöße zittern in ihnen nach und gespannte Erwartung sieht vorwärts auf das, was sie vorbereiten; ihre Ruhe verstärkt den Eindruck der vorhergehenden und folgenden Unruhe, sie gehören also ebensosehr zu den Contrasten. Ein solcher Ruhepunct ist im Makbeth die in anderem Zusammenhang schon erwähnte Scene, da Duncan in das Schloß seines

Mörders eintritt, dann die Pförtnerscene nach der Vollziehung und vor der Entdeckung des Mords (wobei wir von der Frage absehen, ob es passend sei, daß sie komisch behandelt ist); Lear's Schlaf ist ein rührendes Ausruhen von den vorhergegangenen Stürmen auch für den Zuschauer, aber ebensosehr ein Moment, wo wir uns für das Letzte, Traurigste vorbereiten müssen. Im Wallenstein ist das Liebes-Verhältniß zwischen Max und Thekla, auch das Astrologische ein wiederkehrender, zu sehr ausgedehnter Ruhepunct, ein äußerst wohlerfundener und schön ausgeführter die Scene, wo Wallenstein zum letzten Mal, in der Stimmung milder Wehmuth, auftritt. Daß die Monologe im Allgemeinen ebenfalls unter diesen Standpunct fallen, ist schon zu §. 901, 2. berührt; sie beruhigen durch die Einkehr in sich, es erstreckt sich aber die vorhergehende Wirkung in sie herein und die kommende erzeugt sich in ihnen.

Was nun den Rhythmus dieser ganzen Bewegung und seine Tempi betrifft, so findet hier die deutlichste und vollste Anwendung, was §. 500, 2. aufgestellt und erläutert ist. Dort haben wir bereits einen Blick auf das Drama geworfen und gezeigt, wie sich die Dreiheit der Hauptmomente, welche Aristoteles unterscheidet, Anfang, Mitte und Ende, zu der Zweiheit der Schürzung und Lösung verhält, in welche er das Ganze der Tragödie setzt: die Schürzung zerfällt in Vorbereitung und steigende, ihren Gipfel erreichende Verwicklung, also in zwei Momente, und dann folgt als drittes die Lösung, die Abwicklung, in ihrer entscheidenden Krisis *Katastrophe*, als Bild des Schicksal-Umschlags von Glück in Unglück die *Peripetie* genannt. Der Anfang oder die Vorbereitung heißt Exposition, im Unterschiede von der engeren Bedeutung des Wortes, welche sich auf eine Erzählung beschränkt, die zum Eingang von der Lage der Dinge Bericht erstattet: die Exposition (der Prologos in der Eintheilung der Griechen) im weiteren Sinne gibt das, woraus die Handlung als ihrem Keime sich entwickelt, die *Situation*. Die Diagnose der ächt dramatischen Situation ist wesentliche Eigenschaft des ächten dramatischen Dichters und sein bester Glücksstern, wenn er Stoffe findet, die sie ihm darbieten. Die Lage eines Oedipus, einer Antigone, eines Orestes, Hamlet, das sind dramatische Situationen. Natürlich ist aber die Exposition nicht ruhiges Bild, sondern es geschieht schon wesentlich etwas, wodurch die Handlung in Gang kommt, die Dinge sich verwickeln müssen, wie z. B. im Tell der Zustand des schönen Hirtenlandes unter dem Drucke der Vögte nicht etwa blos durch Schilderung und Gefühl sich darstellt, sondern sogleich neue Gewaltthaten der Tyrannei, Acte der Selbsthülfe, Entschlüsse zu Thaten auf der Seite der Schweizer erfolgen. Der mittlere Theil, die Verwicklung oder Schürzung, ist die Strecke, worin recht die dramatische Spannung ihren Sitz hat, naturgemäß der ausgedehnteste, der in die reichste Reihe von Momenten sich zerlegt.

So geht im Makbeth die Stufenfolge vom erſten Morde zum zweiten, dann zu der Hexenſcene, welche den Helden durch den innern Widerſpruch der Prophezeihungen in fieberhafte Wuth ſtürzt, dann zu der Ermordung der Familie Makduff's weiter, und in gleichem Schritte mit dieſer Reihe von Thaten läuft das Wachsthum der innern Zerſtörung und der Macht, welche die äußere Zerſtörung bereitet; mit der letzten Stufe, der That der wilden Grauſamkeit gegen Makduff's Familie, iſt der Held auf dem Gipfel angekommen, ja er hat den Fuß ſchon darüber hinausgeſetzt, das Aufſteigen iſt bereits entſchieden ein Herabſteigen. Ueberhaupt wird ſich der Moment des beginnenden Falles, die Vorbereitung der Peripetie, vermöge des innern, ironiſchen Widerſpruchs der Bewegung immer ſchon auf dieſer Strecke der Verwicklung einſtellen und ein Punct, wo er eintritt, eigentlich nicht nachweiſen laſſen, wohl aber wird ſich ein ſichtbarer Gipfel des Glücks aufzeigen laſſen, wo der Held, der die Vorboten ſeines Falls nicht ſieht oder ſich darüber wegſetzt, ſeinen Zweck erreicht zu haben glaubt, und von dieſem Höhepunct an geht es dann augenſcheinlich bergab. Die Kataſtrophe ſelbſt verläuft natürlich auch wieder in einer Gruppe von Momenten, zumal da es ſich nicht blos um das Schickſal der Hauptperſon, ſondern auch der Nebenperſonen und die Folgen handelt, die in die Weite, in den Hintergrund ſich erſtrecken. Ueberſieht man dieſe Theile, ſo ergibt ſich wie von ſelbſt die Erweiterung der drei Hauptmomente in fünf, die ſich mit Rückſicht auf die Bühne, das Fallen des Vorhangs und die Pauſen als Acte darſtellen: Einſchnitte, die bei den Alten bekanntlich durch die Chorgeſänge gebildet wurden und erſt, als mit der neueren Komödie der Chor wegfiel, eigentlichen Stillſtänden der Handlung Platz machten. Die Verwicklung, die Mitte, wird nämlich mehr Ausdehnung in Anſpruch nehmen, als Anfang und Ende, und mit ihren verſchiedenen Stufen drei Acte fordern. Doch können auch Fälle vorkommen, wo die Kataſtrophe zwei Acte verlangt, indem die Nachwirkungen der eigentlichen Entſcheidung, z. B. für eine ganze Nation wie im Wilh. Tell, noch ausdrücklich entwickelt ſein wollen. Die Alten hatten drei Hauptabſchnitte; Prolog: der Theil, der die Expoſition enthielt und vor den Eintritt des Chors fiel; Epeisodion: die Scene zwiſchen dem Einzuge des Chors und den Standliedern deſſelben; Exodos: nach dem letzten Standliede. Der mittlere dieſer Theile, die Verwicklung enthaltend, zerfiel nach der Natur des Stücks in mehr oder weniger von Standliedern getheilte Momente. Die Fixirung des Ganzen auf eine beſtimmte Zahl von Acten, wie ſie zuerſt Horaz aufſtellt, kann zwar keine bindende Regel ſein, aber es iſt gut und recht, daß ſich ein Brauch feſtgeſetzt hat. Die Acte theilen ſich wieder in Scenen, dieſe in ihre einzelnen Gruppen und Situationen und das Drama erſcheint ſo gegenüber dem ſtetigen Fluſſe des Epos, der mit geringerem Grad innerer Nothwendigkeit in Geſänge zerfällt, als

ein durch und durch gegliederter Körper. Wichtig ist die Frage über die letzten Scenen, sofern dabei das Compositionsgesetz der schließlichen festen Begrenzung (vergl. §. 501) im tiefsten Zusammenhang mit dem Inhalte zur Anwendung kommt. Es handelt sich im Tragischen darum, wie weit der Dichter uns eine Aussicht eröffnen will, die uns mit der Härte des Schicksals versöhnt. Diese Aussicht darf nicht zu entwickelt sein, wenn sie nicht zu einem gemeinen und trivialen Begriffe von Gerechtigkeit führen und überdieß in die Breite des Empirischen, das neben dem idealen Ausschnitte des Drama's eigentlich nicht existirt, ablenken soll; sie darf nicht fehlen, wie am Schlusse vom Don Carlos und in großen Schicksals- und Effect-Stücken, die mit einem reinen Mißklang endigen. Shakespeare hat das Maaß am richtigsten getroffen. Erörterungen wie die, ob man gut thue, den letzten Auftritt der Maria Stuart bei der Aufführung gewöhnlich wegzulassen, sind für dieses Moment der Composition sehr belehrend. Unterlassung oder zu lange Fortführung eines letzten Strichs kann in einem so höchst concisen Kunstwerke wie das Drama viel verderben.

Der §. enthält nichts von cyclischen Compositionen, weil über eine zweifelhafte und wirklich unwesentliche Seite in Kürze nichts Positives aufzustellen ist. Die Trilogieen der Alten konnten bei der Kürze ihrer Stücke an Einem Abend miteinander aufgeführt werden; dennoch sind die Glieder derselben, die sich wie Exposition, Verwicklung, Katastrophe im einzelnen Drama verhalten, ebensosehr selbständige, in sich abgeschlossene Dramen. Den innern Zusammenhang hielt auch die Jedem geläufige Sage dem Bewußtsein gegenwärtig. Die neuere Dichtung ist schon durch die, auf anderweitigen Gründen beruhende, Länge der Stücke gewiesen, Trilogieen zu vermeiden; denn die Aufführung müssen wir, obwohl wir sie jetzt noch nicht ausdrücklich hinzunehmen, doch immer im Auge behalten und bedenken, daß die Zerfällung in mehrere Theater-Abende den Zusammenhang im Bewußtsein der Zuschauer zerschneidet. Das einzelne Stück müßte um so selbständiger abgeschlossen sein, in demselben Grade lockert sich aber der organische Zusammenhang mit den andern. In Schiller's, — wenn man sie so nennen kann, — Trilogie des Wallenstein ist das Lager ein genreartiges Vorspiel, die beiden Piccolomini haben viel zu wenig Abschluß. — Ein großartiges Beispiel eines umfassenderen, auf gewichtigen historischen Stoff und tiefen Schicksals-Zusammenhang gegründeten Cyclus geben Shakespeare's englische Dramen. Dieses Jugendwerk Shakespeare's (das z. Th. aus bloßer Ueberarbeitung fremder Stücke besteht) leidet unläugbar an chronikalisch-epischer Behandlung, man wird aber darum noch nicht behaupten können, es wäre dem reifen Shakespeare unmöglich gewesen, mit strengerer Ausscheidung des Stoffartigen eine Reihe cyclischer Dramen aus dieser Epoche der englischen Geschichte zu bilden. In der That kann es

Stadien der Geschichte geben, die dem Blick eine große Bahn eröffnen, auf welcher eine Reihe von Stoffen zu Dramen liegt, die sich wie Aussaat und Aerndte zu einander verhalten, und der Auflösungsgang des englischen Feudalstaats ist offenbar ein solches Stadium. Aber es gehört große Kunst dazu, eine solche Bahn zu durchmessen, ohne in das Massenhafte, Epische zu verfallen. Es war nicht unmöglich, Heinrich IV und V in Ein selbständiges Schauspiel zusammenzudrängen und die Abtheilungen Heinrich's VI in Eine Tragödie. Diese Mitte blieb allerdings auch bei der kunstvollsten Behandlung dramatisch loser, als die festen Anfangs- und Schluß-Puncte Richard II und Richard III. — Das aber versteht sich, daß es verkehrt ist, von der Ansicht ausgehend, ein Cyclus sei eine höhere Composition, nach der man streben müsse, nach Stoffen dafür umherzusuchen und die Geschichte abzwingen zu wollen. Bietet sich ein Stadium zu solcher Behandlung dar, — wie dieß in der Hohenstaufengeschichte offenbar *nicht* der Fall ist, — so mag es der Dichter versuchen, ob er einen Cyclus ohne Schaden der Geschlossenheit des einzelnen Dramas, dessen feste Composition immer das Höhere bleibt, durchzuführen vermag. Wir möchten nur die Möglichkeit nicht läugnen.

§. 903.

Vergleicht man nach diesen Grundzügen das Drama mit dem Epos, so erhellt, daß es an Intensität und Einheit gewinnt, was es in Vergleichung mit diesem an Breite und Fülle verliert. Die milde Gemüthsfreiheit (vergl. §. 869) **ist, gegen die leicht zu pathologischer Wirkung verleitende Unruhe der Spannung und des stoßweisen, aber geraden Ganges zum dramatischen Ziele gehalten, zunächst ein unbedingter Vorzug des epischen Dichters. Aber der dichterische Geist bewährt eine um so höhere Macht, wenn er trotz und in der Aufregung seine Freiheit behauptet und das Bild des Kampfes zum harmonischen Schlusse führt. Die reine Einheit des Subjectiven und Objectiven in dem Acte der dramatischen Phantasie ist unzweifelhaft höher, als die naive Synthese in der epischen Dichtung.**

Es ist längst (vergl. §. 533, 2.) vorgesorgt, daß wir nicht in falsche Werthvergleichungen gerathen. Es besteht ein Stufen-Unterschied, aber jeder Gewinn ist auch Verlust. Das Interesse, welches die Frage über das Werthverhältniß zwischen Epos und Drama seit der Debatte über Göthe und Schiller und der interessanten Erörterung zwischen den beiden großen Dichtern selbst (im Briefwechsel Th. 3) gewonnen hat, bestimmt uns, ein ausdrückliches Wort hierüber, wie am Schlusse der allgemeinen Betrachtung der epischen Poesie (§. 871), folgen zu lassen. Vom Drama sagt Schiller (a. a. O. S. 387): „die Handlung bewegt sich vor mir, während ich mich um die epische selbst bewege und sie gleichsam stille zu stehen scheint; da-

durch bin ich streng an die Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freiheit, es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer bei'm Objecte bleiben, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge", und (S. 72): „der tragische Dichter raubt uns unsere Gemüthsfreiheit, und indem er unsere Thätigkeit nach einer einzigen Seite richtet und concentrirt, so vereinfacht er sich sein Geschäft um Vieles und setzt sich in Vortheil, indem er uns in Nachtheil setzt". Er nennt (S. 361) den dramatischen Weg den der strengen geraden Linie, er sagt, Göthe werde genirt durch den Hinblick auf den Zweck des äußern Eindrucks, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz verlassen werde. Entgegengesetzt urtheilt Aristoteles; er geht in seiner Werthvergleichung (Poet. C. 27) ebenfalls vom Zugeständniß einer stoffartigen Wirkung des Drama aus, schreibt jedoch diese nur der Leidenschaftlichkeit einer übertriebenen Mimik zu und zieht dann das Drama vor, weil es Alles habe, was das Epos, und in Musik und Scenerie noch mehr, sodann, weil es durch Erkennungen und Handlungen lebendiger, ferner weil es kürzer, gedrängter sei „mit weniger Zeit gemischt" (wobei das Bild gewässerten Weins zu Grunde liegt), und endlich weil es mehr Einheit habe. In diesen treffenden Sätzen ist nur unrichtig, daß die pathologische Wirkung blos auf Schuld der Schauspieler geschrieben, nicht als eine dem Dichter selbst nahe liegende Gefahr eingeräumt, und daß behauptet ist, das Drama habe ja noch mehr, als was das Epos hat, seine Kürze und Gedrängtheit sei ein Gewinn ohne Einbuße. Die pathologische Aufregung ist eine Klippe, die dem Drama vermöge seines inneren Wesens nahe liegt, Musik und Scenerie ersetzt nicht, was das Epos an klarer, entwickelter Zeichnung voraus hat, und das breitere, ausführlichere Weltbild ist gegen das gedrängtere nicht ohne Weiteres zurückzusetzen, sondern behält seinen Werth; Schiller hätte die letztere Seite ausdrücklich hervorheben dürfen. Dennoch, wenn wir die Sache im Mittelpuncte fassen, kann kein Zweifel sein, daß das gedrängtere, zu straffer Einheit angezogene Weltbild trotz dem Verlust an anderer Schönheit höher ist, als das gedehnte und entwickelte ohne energisch durchgreifende Einheit. Das Epos läßt unentschieden, was schließlich die Welt bestimme, das Drama entscheidet: es ist der active und wesentlich imputable Geist. Wir haben von der Poesie (§. 837, Anm.) gesagt, sie sei der gefrorne Wein des Lebens, das Bild gilt im engsten Sinne vom Drama. Was nun das Pathologische der Wirkung betrifft, so führt es auf den Dichter selbst und auf den Punct der Gemüthsfreiheit, von welchem Schiller ausgeht. Der Dichter bewahrt sie im Epos wie der Hörer oder Leser; im Drama scheint sie durch die Unmittelbarkeit der gegenwärtigen Wirkung und des Drängens nach dem Ziele verloren zu gehen, ja in gewissem Sinne geht sie wirklich verloren, weicht der Unruhe und Hast. Allein es gibt eine Ruhe in der Unruhe und der

wahre Dichter beſitzt ſie. Es iſt ſchwerer, im Sturme frei, feſt und klar zu bleiben, als auf der ruhigen See, aber es iſt auch eine höhere Bewährung der Energie des Geiſtes. Göthe war ſehr geneigt, in der Geſchichte nur Willkür zu ſehen, und vermochte die Idee der Naturnothwendigkeit nicht dahin umzubilden, daß ſie ſich ihm zu einem Begriffe ſteigerte, der auch die geſchichtlichen Kämpfe des Menſchen und jene Acte der Freiheit, die ein Gegebenes revolutionär durchbrechen, unter ſich befaßte; es war ein Mangel ſeines Dichtergeiſtes, daß er die epiſche Ruhe wohl hatte, aber nicht die dramatiſche Ruhe in der Unruhe. Wie auf der Seite des Dichters, ſo verhält es ſich auf der Seite des Zuſchauers. Das Drama wühlt die ganze Seele gründlicher auf, als das Epos, es iſt um ſo ſchwerer, nicht pathologiſch fortgeriſſen zu werden, wer aber den Geiſt frei behält, ſchaut auch um ſo tiefer in den Grund des Lebens. Jede Kunſtform hat ihre ſpezifiſchen Verirrungen, ihre eigenthümliche Maſſe des Schlechten und Mittelmäßigen. Es fehlt nicht an Effect- und Rührſtücken ohne Kern, ohne Erhebung zur Ruhe des Geſetzes. Es gibt Talente, die ſehr leicht erfinden, eine Fabel wirkſam durchführen und doch aller Tiefe ermangeln; die dramatiſche Compoſition ſcheint leichter, als die epiſche. Sie iſt es auch für den, der auf dem geraden Wege zum Ziele wenig zu tragen hat, aber der ächte Dichter trägt ein ganzes Bild der Welt, iſt ſich bewußt, eine concrete Anſchauung erzeugen zu müſſen ohne die Mittel der epiſchen Poeſie; was ſo leicht und kurz ſcheint, iſt geſättigt von Bildungskraft und die Anordnung des gedrängten Ganzen fordert tiefere Weisheit, als die des breiten Epos, dem ein holdes Irren geſtattet iſt. Schiller iſt nicht deßwegen weniger voller, ſpezifiſcher Dichter, als Göthe, weil er zum Drama berufen iſt, ſondern weil er nicht gleichmäßig und ſtetig ſeine Subjectivität in der Handlung zu objectiviren vermag. Shakespeare iſt ganz dramatiſcher Dichter und größer, als beide. Wir brauchen hier nicht weiter zu gehen, ſondern nur auf das Weſen des poetiſchen Prozeſſes im dramatiſchen Verfahren (§. 896) zurückzuweiſen. Jene Verwandlung des Dichterſubjects in das Object bis zur völligen activen Gegenwart iſt der größte Act, den der Geiſt der Kunſt vollziehen kann. Das freie Schweben des epiſchen Dichters über dem Stoffe iſt ſchön und behält neben dem dramatiſchen Verhalten ſeinen eigenen Werth, aber es iſt erkauft um den Preis der noch nicht vollzogenen reinen Wechſeldurchdringung, deren Erſchütterungen Göthe nicht aushielt. Es iſt natürlich, Epos und Drama als die zwei Formen zu vergleichen, die das größere, objective Weltbild geben, aber man darf nicht vergeſſen, daß in der Mitte zwiſchen beiden die lyriſche Dichtung liegt, die den dramatiſchen Geiſtesprozeß vorbereitet, indem ſie das freie Nebeneinander des epiſchen Subjects und Objects in ſubjective Einheit aufhebt, die Welt der Gegenſtände mit geiſtigem Feuer durchglüht und ſchmelzt, um ſie neugeboren und geiſtig ganz durcharbeitet im Drama wieder an das Tageslicht zu bringen.

2. Die Arten der dramatiſchen Poeſie.

§. 904.

Der Stylgegenſatz, der alles Kunſtleben beherrſcht, tritt nirgends ſo durchgreifend zu Tage, als in der dramatiſchen Poeſie. Er theilt dieſelbe zunächſt geſchichtlich in zwei große Welten, deren Werthverhältniß jedoch ein anderes iſt, als in der epiſchen Dichtung, indem das Drama des modernen charakteriſtiſchen Styls dem Weſen der Dichtungsart vollkommener entſpricht, als das Drama des antiken, idealen Styls. Doch behält dieſes für alle Zeit ſeinen regulativen Werth.

Der erſte Satz bedarf kaum eines Beweiſes, denn nur bei oberflächlicher Betrachtung könnte es ſcheinen, daß in einer Kunſtform, welche das Aeußere auf den ſchmalſten Punct zuſammendrängt, kein tiefer Unterſchied eintreten könne in der Behandlung der Züge, die der Pflug des Lebens den Erſcheinungen eingräbt und durch die ſich Individuum von Individuum unterſcheidet. Alles Aeußere gewinnt ſeine wahre Bedeutung erſt auf dem Puncte, wo es vom Charakter verarbeitet wird und zugleich ihm ſeine ſpecifiſche Farbe verleiht; die unendliche Eigenheit des Individuums hat ihren letzten Grund im Innern, wo geheimnißvoll die reine geiſtige Kraft des Willens ſich mit dem Angeborenen, mit der ganzen Naturbeſtimmtheit zur Einheit bindet. Im Kampfe des Lebens wird dieſer Einheitspunct thätige Kraft, nun kommt es auf uns an, welche beſtimmtere, markirende Züge ſich dem Bild unſerer Erſcheinung aufprägen; der Charakter iſt ſelbſt der Zeichner ſeiner Geſtalt. Eben aus dieſer Wahrheit macht das Drama Ernſt, indem es nicht, wie das Epos, der Phantaſie die Erſcheinungen vorzeichnet, ſondern den Charakter vor uns ſo handeln und leiden läßt, daß wir, noch ohne Hülfe der Schauſpielkunſt, uns ſein äußeres Bild von innen heraus, aus ſeinen Willensbewegungen aufbauen. Diejenige Kunſtform, die aus dem Charakter das Schickſal entwickelt, führt alſo gerade recht an die Quelle, in den Mittelpunct, wo das individuelle Gepräge der Lebenszüge ſeinen Sitz und Ausgang hat, in deſſen verſchiedener Behandlung der große Stylgegenſatz beruht. Stellt man Sophokles und Shakespeare oder Göthe und Shakespeare nebeneinander, ſo zeigt man klarer, was unter dieſem Gegenſatze verſtanden ſei, als wenn man Homer mit einem epiſchen Dichter der romantiſchen Zeit oder einem modernen Romandichter zuſammenſtellt, ja klarer ſelbſt, als wenn man Raphael und Rembrandt nebeneinander hält.

Da wir die Geſchichte der Poeſie nicht getrennt behandeln, ſondern in die Lehre von den Zweigen verarbeiten, ſo iſt der Stylgegenſatz, wie er

ſich hiſtoriſch im Großen ausſpricht, an den Anfang der hier aufzuführenden Unterſcheidungen zu ſtellen. Es liegt aber darin keine logiſche Störung, weil das Geſchichtliche alsbald die Bedeutung gewinnt, in den Charakter der Dichtungsart, wie er an ſich und abgeſehen von der zeitlichen Entwicklung beſteht, ſo einzugreifen, daß bleibende Gegenſätze ſich bilden. — Dem Orientaliſchen können wir dießmal nur noch die kurze Bemerkung widmen, daß die einzige dramatiſche Erſcheinung in einer begreiflichermaßen undramatiſchen Form des Phantaſielebens, das indiſche Drama, ſeinen höchſten Werth in dem hat, was eigentlich lyriſcher Natur iſt, in der Schönheit und Anmuth der Liebe, und daß es an dramatiſch wirkſamen Momenten in der Handlung zwar nicht fehlt, daß aber das Spezifiſche der Kunſtgattung durch die immer wieder einbrechenden phantaſtiſchen, allgemein menſchlicher Wahrheit entbehrenden Motive und Entrückungen auf tranſcendenten Boden durchbrochen wird. — Behalten wir nun das Griechiſche und ihm gegenüber das Moderne im Auge, ſo ſehen wir ſogleich ein ganz anderes Verhältniß, als im epiſchen Gebiete. Dort hatte alles Nach-Homeriſche einen zweifelhaften Charakter; einen reinen Gegenſatz gegen das ächte Epos bildete nur der Roman und es wurde doch von ihm behauptet, er ſei das Werk eines berechtigten, entgegengeſetzten Styls, der aber ſeine wahre Beſtimmung in einem andern Gebiet haben müſſe. Dieß Gebiet iſt eben das dramatiſche. Hier iſt ſo entſchieden der wahre Boden des modernen, charakteriſtiſchen, als im Epos der des direct idealen Styls, und es iſt Zeit, daß man ſich die großen, tiefen Mängel geſtehe, an denen das griechiſche Drama leidet, wenn es ſtreng an den Maaßſtab des Spezifiſchen der Dichtungsart gehalten wird. Keineswegs aber dreht ſich nun das Verhältniß ſo um, daß von dem griechiſchen Drama ebenſo beſtimmte Zweifelhaftigkeit des Werthes ausgeſagt werden müßte, als von den epiſchen Erſcheinungen nach Homer. Die Griechen haben die große Genialität gehabt, im tiefen Widerſpruch mit den Grundlagen ihrer Weltanſchauung, die weſentlich epiſch waren, doch das Drama in der Poeſie zu ſchaffen, wie ſie im Staatsleben zur Freiheit fortſchritten. Umringt und gebunden von einer Götterwelt, die bei den Völkern des Orients, woher ſie gewandert, Ausdruck und Ausfluß eines verhüllten und willenloſen Lebens war, erwachten ſie doch zum Bewußtſein, zu der That, zu der Entſcheidung, liehen ihren Göttern die erwachte Seele, machten ſie zu Vertretern des freien Menſchen und konnten ſo mit und unter ihnen frei ſein. Ein Volk von Bildhauern, belebten ſie doch die ſtille Statue, warfen die Trennung in die ſtille Harmonie des Geiſtes und der Sinne, den Blitz des wollenden Blickes in ihr lichtloſes Auge und verſetzten ſie wandelnd, handelnd auf die Bühne. Der homeriſche Held entwuchs dem Gängelbande der Gottheit, des Inſtinctes, des Affectes, der wahllos über ihn kam, und lernte eine ſtraffe Entſcheidung aus ſich ſelbſt

nehmen. Mitten im zerreißenden Conflicte bewahrten diese Gestalten dennoch den griechischen Geist der maaßvoll schönen Naturkraft; aber wie viel davon sie bewahrten, ebenso viel ungelösten Dunkels und undramatischer Einfachheit bleibt in dem Bilde stehen. Nicht so viel, um ihm die Bedeutung eines Vorbilds zu nehmen, an dem für alle Zeiten das rohere, wildere Gefühl der neueren Völker sich zu läutern hat, nur so viel, um streng zu verbieten, daß sie sich je in der ganzen Auffassung unfrei daran binden. Das classische Drama ist so eine große und herrliche Vorlage, die als höchste Ausbildung des direct idealen Styls auf einem Boden, wo er kein volles Recht hat, allem Modernen vor- und gegenüberliegt, ähnlich wie die classische Malerei (vergl. §. 717), doch ungleich höher, denn es hat zwar keineswegs alles Spezifische, doch ungleich mehr des Spezifischen der bestimmten Kunstform ausgebildet, als jene.

§. 905.

Die classische Tragödie spielt auf mythisch-heroischem Boden, die Fabel und die Motivirung ist einfach, die Composition liebt es, die Handlung, wodurch die Katastrophe bedingt ist, als geschehen vorauszusetzen, der Personen sind wenige, die Charaktere mehr Typen, als Individuen, die Schicksals-Idee leidet an einem unversöhnten Widerspruche (vergl. §. 435. 440). Der Chor, der stehengebliebene Boden des religiösen Ursprungs, ist episch als Repräsentant des Volksganzen, lyrisch in der Form und in seiner Bedeutung als idealer Zuschauer, der dem empirischen vorempfindet; er hält das Band der Poesie mit der Musik und Orchestik fest.

Auf den ungemeinen Vortheil, der dem griechischen Tragiker aus jenen großen Stoffen der Heldensage erwuchs, haben wir schon öfters hingezeigt: eine von der Volksphantasie schon umgebildete Wirklichkeit kam ihm entgegen, das Bild einer Zeit, worin ungeheure Kräfte ungebunden von aller Mechanisirung des Staatslebens ihren Schicksalsweg gehen, und er hatte nur „Poesie auf Poesie zu impfen“ (W. Schlegel Vorles. über dram. Kunst und Lit. Th. 1, S. 80); doch darf man nicht übersehen, daß das Verweilen auf dem mythisch sagenhaften Boden, der Ausschluß des klaren Tages der Geschichte (wo er betreten wird, geschieht es nur in Anknüpfung an Mythisches oder in der Weise mythischer Stellvertretung für das Historische) zugleich mit der Großheit auch die aus der Transcendenz des Standpunctes fließenden Mängel dieser Tragödie bedingt. Die Großheit ruht vor Allem auf der Einfachheit einer Menschenwelt von unentwickelter, aber auch ungebrochener, objectiv bestimmter, monumentaler Subjectivität. Damit hängt sogleich auch die Einfachheit der Fabel zusammen, denn es ist nicht das

Intereſſe ausgebildet, zu zeigen und zu ſehen, wie eine beſtimmte Erſchütterung des Lebens ſich in einer Gruppe einzelner Situationen und Handlungen, in welche die Haupthandlung ſich veräſtet, vielſeitig reflectirt, mannigfaltig färbt, in einem Reichthum von Folgen modificirt. Ebenſowenig iſt ein Intereſſe da, die Handlung auf einem längeren Wege des Wachſens und Anſchwellens im Zuſammenwirken mehrerer und aufeinanderfolgender Motive werden zu laſſen. Der objective Menſch zaudert im Conflict nicht lange, allgemeine Lebensmächte ſtreiten ſich um ſein Inneres, er entſcheidet im Namen der Einen ſiegreichen raſch wie mit Nothwendigkeit, das Gewicht der Behandlung kann noch nicht auf die Seelengeſchichte, den pſychologiſchen Prozeß fallen. Dieſer Prozeß bedingt mehrere kritiſche Momente, die ſelbſt ſchon relative Kataſtrophen ſind; ſo enthält Shakespeare's Makbeth eine Reihe von Kriſen, Stadien mit entſcheidenden Wendungen des Bewußtſeins und Thaten; die alte Tragödie hatte nur Eine Kriſe: raſche That und Kataſtrophe war ihr Looſungswort, ja ſie liebte eine Form, worin eigentlich Alles nur Kataſtrophe iſt; es iſt dieß jener Gang der Compoſition, den wir mit Immermann (Ueber d. raſenden Ajax des Sophokles S. 65) analytiſch nennen können, indem das entſcheidende Einzelne, die That, woraus die Kataſtrophe fließt, mit dem Anfang des Drama ſchon geſchehen iſt (Ajax und Oedipus), und in den Folgen, die ſich nun entwickeln, durch Induction zugleich den Weg, wie die That entſtand, und die Wolke des Schickſals erkannt wird, welche von Anfang an über dem Helden hing. Der uncolorirte Charakter dieſer Tragödie zeigt ſich nun vor Allem in den Charakteren. Wenn man eine Antigone, einen Oedipus aufmerkſam lieſt, ſo fühlt man einen ſchwachen Anſatz zu beſtimmterer Färbung, etwas von individueller Complexion, Temperament, ſpezielleren Zügen; es iſt höchſt intereſſant, ſich vorzuſtellen, was Shakespeare aus ſolchen Keimen gemacht, wie er ſie zum Bilde reicher, mit vielen Saiten beſetzter, vieltöniger und eigenartiger Charaktere entwickelt hätte; bei den Alten bleibt es ein Anflug, ein Farbenton, den die objective Beſtimmtheit der plaſtiſchen Umriſſe und das Monumentale der nur von den allgemeinen Mächten durchzogenen Seele nicht zur Entwicklung kommen läßt. Nennt man ſie mehr Typen, als Individuen, ſo iſt dieß näher dahin zu beſtimmen, daß im claſſiſchen Style des *modernen* Drama das, was wir Typen nennen können, die Charaktere, die mehr das Allgemeine eines Temperaments, eines Standes, einer ſittlichen Angewöhnung vertreten, als das unendlich Eigene von Individuen darſtellen, doch ſubjectiv ausgearbeiteter, naturaliſtiſcher gehalten iſt, als jene einfach großen Naturen. Und doch ſind jene nicht leblos, ja weit lebendiger, als die ſchematiſchen Charaktere des verwandten Styls der neueren Poeſie, denn ſie ſind Anſchauungen einer Zeit, eines Volkes, wo dieſe objective Einfachheit eine Wahrheit und das

Gepräge des wesentlichen, großen Pathos zugleich das der Lebenswärme war. Die geringe Anzahl der Personen folgt aus der Einfachheit der Handlung, findet aber ihre Ergänzung im Chore.

Der innerste Mangel dieses Drama liegt nun aber in dem antiken Schicksalsbegriffe. Was in den angeführten §§. über diesen gesagt ist, fassen wir nur mit Wenigem noch einmal auf. Es unterscheiden sich leicht zwei Formen des tragischen Prozesses im griechischen Drama, in deren einer die Schuld klarer und bestimmter ist unbeschadet des Zwielichtes, das sie von der einen Seite mildert, indem man sich den ganzen Heldencharakter und die ganze Situation anders denken müßte, wenn es ohne Schuld abgehen sollte, während in der andern das Schicksal weit mehr noch die tückisch auflauernde, neidische Macht des älteren Volksglaubens ist, die den Helden gerade durch die Mittel, die er ergreift, ihm zu entgehen, in's Elend stürzt. Diese zweite Form tritt nirgends so bestimmt auf, wie im Oedipus. Ganz ohne Schuld geht es allerdings auch in ihr nicht ab; im Oedipus ziehen wir aus dem herrischen, jähzornigen Wesen des Helden einen dunkeln Schluß auf eine *ὕβρις*, welche nicht ganz ungerecht gedemüthigt wird. Allein in beiden Formen wird der Schuldbegriff getrübt und gekreuzt dadurch, daß das Schicksal durch Träume, Seher, Orakel prophezeit, also zum Voraus gesetzt ist: Ausfluß eines finstern Geistes der Nemesis, der durch ganze Häuser geht und das Verbrechen des Ahnherrn im Enkel straft. Die Schuld des Enkels fällt nun in schwankender Verwirrung halb mit unter den Begriff der über das Geschlecht verhängten Strafe. Wo das Schicksal vorherbestimmt ist, kann es sich nie und nimmer rein aus dem Gange der Handlung als Resultat erzeugen. In richtiger Betrachtung ist das, was als Resultat hervorspringt, freilich immer schon im Anfang der Handlung angelegt, aber nur implicite, nicht, wie bei den Griechen, explicite. Der Begriff der Vorherbestimmung ist überhaupt ein falscher, tödtet allen wahren Begriff von Schuld, Handlung, Menschenleben. Die Allwissenheit hat nur Sinn, wenn man erst die Kategorie des Vorher und Nachher in der Zeit aufgehoben hat. Die Griechen haben jene Antinomie von absolutem Schicksal und Schuld ungelöst stehen lassen und es wird dabei bleiben, daß dieß der kranke, immer beunruhigende Punct in ihrer Tragödie ist.

Der Chor ist bekanntlich die stehengebliebene Wurzel, woraus die Tragödie hervorgegangen ist; er bewahrt den Ursprung aus den Gesängen des Dionysischen Cultus als wesentlichen Theil und stehenden Zug ihres religiösen Charakters. Episch ist er seiner realen Bedeutung nach als Zuziehung des Volkes zu der Handlung, die auf den Höhen des Lebens, unter den Heroen vor sich geht, als Ausdruck der Oeffentlichkeit, also des Massenhaften, Ausgedehnten. Das real Allgemeine, dieser Grund und Boden, aus dem sich die Helden erheben, wird aber im Inhalte der Chorgesänge zum ideal

Allgemeinen der Betrachtung. Die betrachtende Haltung des Chors hat zunächst den tieferen Sinn, den Hegel (Aesth. Th. 3, S. 547 ff.) ausgesprochen hat: er stellt die unentzweite Substanz des sittlichen Bewußtseins dar, die sich gegenüber den tiefen individuellen Collisionen, die aus ihr wie aus dem Schooße des Erdreichs hervorschießen, in ihrer Allgemeinheit erhält. Diese Allgemeinheit spricht der Chor durch stetige Anknüpfung der angeschauten Handlung an ewige Wahrheiten, an das Göttliche aus, gibt so dem religiösen Ursprung des Drama's, der in ihm bewahrt ist, ausdrückliche Form und erscheint in seiner Spruchweisheit zugleich als gnomischer Bestandtheil. Aber nicht, als ob das Erschütternde der Handlung ihn nicht subjectiv bewegte, er ist wesentlich fühlend, Empfindungs-Echo des tragischen Vorgangs. Das Allgemeine, was sich in ihm darstellt, gemahnt nach dieser Seite unwillkürlich an die Landschaft, an das allgemein Umgebende, Luft und Erde, was mitzutönen, verhallend weiter zu tragen scheint. Hiemit ist denn auch die lyrische Bedeutung des Chors ausgesprochen. Er empfindet als Zuschauer im Stück, als künstlerischer Auszug aus der empirischen Menge der Zuschauer diesen vor; die pathologische Gewalt, womit die letzteren ergriffen werden, ist schon dadurch gebrochen, daß ihr Gefühl hier überhaupt geläuterten Kunst-Ausdruck findet. Allein indem der Chor im Sturme des Gefühls jene Ruhe und Allgemeinheit der Betrachtung rettet, reinigt er auch positiv Furcht und Mitleiden, die er dem empirischen Zuschauer vorempfindet. W. Schlegel's Wort, er sei der idealisirte Zuschauer (a. a. O. Th. 1, S. 77), bleibt daher ebenso treffend, als geistreich. Die griechische Poesie entwickelt, um dieser vielseitigen und großartigen Bedeutung zu genügen, auf diesem Puncte den höchsten Glanz der Lyrik. Das Band zwischen dem Drama und dieser Form schlingt sich aber auch in die Handlung selbst hinüber, da die Personen derselben von der Rede in Wechselgesang mit dem Chor übergehen; der Gesang wird von der Musik begleitet und der Chor stellt ihre Rhythmen zugleich in orchestischer Bewegung räumlich dar. Wir sehen also eine Verbindung der Zweige der Poesie mit Musik und Tanzkunst, die ebenso imposant und lebensvoll, als unserem auf Theilung der Gattungen gerichteten Sinne fremd ist. Wir müssen trotz aller Großartigkeit dieser Lebensfülle eine solche Verwachsung für einen unreifen Zustand erklären; das Drama kann in diesem Prachtgewande nicht zur klaren Ausbildung seiner tiefsten Bedingungen, eines hellen Bewußtseins von Charakter, Motiv und Schicksal gelangen, während es in der neueren Zeit seine Reife freilich um den theuren Preis jener unmittelbaren Lebendigkeit der Verschlingung mit andern Zweigen und Künsten erkauft. Es verhält sich ähnlich wie mit der Polychromie in Architektur und Sculptur.

§. 906.

Streng geſchieden von der Tragödie bewegt ſich die claſſiſche Komödie zwar auf dem Boden der realen Gegenwart und ihr Humor ruht auf der Grundlage der politiſchen Satyre, ihrem Style nach aber iſt ſie mythiſch phantaſtiſch, das reine Gegenbild der erſteren. Dagegen tritt hier innerhalb des claſſiſchen Ideals ein Stylgegenſatz, der im tragiſchen Gebiete ſchwächer angedeutet iſt, mit relativer Entſchiedenheit in der neueren Komödie hervor.

Im ernſten Drama des claſſiſchen Ideals war durch den plaſtiſchen Geiſt und ſein Stylgeſetz des directen Idealismus, welches Schönheit der einzelnen Geſtalt forderte, durch die hierin begründete Einfachheit der Charaktere, durch die dunkle, drohende Wolke des Schickſals, die es nicht geſtattete, daß der Menſch ſich ſeiner unendlichen ſubjectiven Freiheit erinnerte, der Uebergang in das Komiſche ſtreng ausgeſchloſſen. Kaum ein ferner Ton iſt z. B. dem Wächter in der Antigone angehaucht und auch hier iſt die Vorſtellung anziehend, was wohl Shakespeare daraus entwickelt hätte. In der antiken Komödie nun, die wegen der Stylfrage hier einzuführen iſt, obwohl die betreffende ſtehende Eintheilung erſt nachher aufgeführt wird, herrſcht ebenſo unbedingt das Komiſche in der Handlung. In der Stimmung allerdings kann ihr ein ernſter Grundzug nicht abgehen, vielmehr iſt ihr Humor von den Klängen der erhabenſten Geſinnungen und Schmerzen durchzogen. Was Stoff und Inhalt betrifft, ſo bringt es das Weſen des Komiſchen ſelbſt mit ſich, daß im vollen Gegenſatze gegen die Tragödie hier die unmittelbare empiriſche Wirklichkeit ergriffen wurde; die ältere, Ariſtophaniſche Komödie hat das große Thema der Auflöſungszuſtände des griechiſchen Staats, ſie iſt in ihrer Grundlage politiſche Satyre. Die Großheit dieſes Stoffes gibt ihr den monumentalen Charakter und ſichert ſo zunächſt nach dieſer Seite im Realiſtiſchen den hohen Styl; allein dieſes Bild der Auflöſung der plaſtiſchen Schönheit des griechiſchen Lebens iſt noch in einem andern Sinne ſelbſt plaſtiſch: es objectivirt den Geiſt der Komik in einer Parodie der mythiſchen Welt, worauf die Tragödie ruht, nimmt ſo die Geſtalt des greiflich wunderbar Komiſchen, des Grotesken an, treibt zugleich die porträtirten Perſönlichkeiten zur phantaſtiſchen Caricatur auf und erhebt ſich von der Grundlage der Satyre in den ausgelaſſenſten Humor. Dagegen bildet nun die neuere Komödie der Griechen einen vollen Gegenſatz; der monumentale politiſche Boden und mit ihm das Reich der koloſſalen komiſchen Wunder wird verlaſſen, ſie ſteigt in das Privatleben herab, wird ſittenbildlich, naturaliſtiſch, es tritt in den claſſiſchen Styl der charakteriſtiſche ein. Vergleicht man ſie jedoch mit dem Ganzen des letzteren Styls in ſeiner wirklichen und vollſtändigen Ausbildung, ſo iſt der Gegenſatz gegen

die alte Komödie doch ein blos beziehungsweiser: die neuere Komödie der Alten generaliſirt mehr, als ſie individualiſirt, ihre Sklaven, Schmarotzer, geprellten Väter, leichtſinnigen Söhne, Dirnen, ſoldatiſchen Aufſchneider, Trunkenbolde u. ſ. w. ſind mehr Masken, als wirkliche Einzelweſen, und es wird dieß folgenreich für den Uebertritt des claſſiſchen Styls in den weſentlich charakteriſtiſchen modernen durch den Einfluß des Abbilds der neueren Komödie der Griechen, der römiſchen, auf die romaniſche Literatur. Obwohl nach dieſer Seite nur ein relativer Gegenſatz, konnte eine ſolche Form doch im Alterthum nicht gleichzeitig mit der rein claſſiſchen auftreten, dort iſt der Unterſchied vielmehr ein ſucceſſiver und es verhält ſich damit wie mit dem Uebergange der antiken Plaſtik und Malerei in das Realiſtiſche, Sittenbildliche; die Erſcheinung iſt aber als geſchichtliches Vorbild eines bleibenden, der weitern, logiſchen Eintheilung angehörigen Gegenſatzes durchaus wichtig und weſentlich. Ein ähnlicher Gegenſatz tritt nun, ebenfalls geſchichtlich, auch in der antiken Tragödie ein, denn Euripides faßt die Menſchen ſchon empiriſch, ſubjectiv, pſychologiſch, vielſeitig, reicher colorirt, ſkeptiſch; aber dieſe Behandlung ſteht im Widerſpruche mit dem großen heroiſch mythiſchen Stoffe, der doch beibehalten iſt, und ſo gelangt auf dieſem Boden die Stylwendung nicht zu derſelben Beſtimmtheit, wie auf dem komiſchen. In ſchwacher Andeutung iſt allerdings ein Styl-Gegenſatz auch als ein gleichzeitiger wahrzunehmen, und zwar in der Eintheilung der Arten der Tragödie bei Ariſtoteles (Poetik C. 18.); denn die ethiſche Art, die er unter den andern aufzählt, iſt ſittenbildlich, charakteriſtiſch und der Peleus, den er neben den Phthiotiden als Beiſpiel anführt, war nicht nur von Euripides, ſondern auch von Sophokles behandelt. Allein dieſe Form war wenig ausgebildet und das pſychologiſche, rein menſchliche Gemälde, auf das ſie ſchließen läßt, konnte entfernt nicht bis zu einer Ausbildung des Charakteriſtiſchen gehen, die einen ſo entſchiedenen Gegenſatz der Stylrichtung innerhalb des Antiken darſtellte, wie die neuere Komödie.

§. 907.

Der charakteriſtiſche Styl des modernen Drama's ſtellt ſich, ohne auf e ſagenhaften Stoffe zu verzichten, auf den Boden der naturgemäßen Wirkchkeit des politiſchen, bürgerlichen, oder Privatlebens und entwickelt aus der eferen, auf prinzipielle Umgeſtaltung des Beſtehenden ſchneidender gerichteten ubjectivität vielſeitiger, eine ſcheinbar widerſpruchsvolle Einheit darſtellender nd in härtere Einzelzüge auslaufender Charaktere in organiſchem Anwachſen ne reichere, verzweigtere, größere Perſonenzahl fordernde Handlung. Das chickſal ergibt ſich als immanentes Geſetz aus den Wirkungen und Gegenirkungen der Freiheit. Der Chor, die Verbindung des Drama mit Lyrik,

Musik und Tanz, fällt weg. Innigere Mischung des Ernsten und Komischen, Eintritt des Letzteren in die Tragödie und ernstes Interesse der Fabel in der Komödie folgt aus den innersten Bedingungen dieses Styls.

Die Grundzüge dieses Unterschieds sind zum Theil schon in der Darstellung des classisch idealen Styls ausgesprochen, da derselbe nur an seinem Gegensatze geschildert werden konnte, zum Theil müssen sie noch bei der folgenden Ziehung der bleibenden Theilungslinien zur Sprache kommen. Wir heben daher hier nur Weniges über einzelne Puncte hervor. Auf die dunkeln, großen Stoffe aus vorgeschichtlicher, sagenhafter Zeit mit ihren mythischen Motiven kann auch das Drama des naturwahren Styls nicht verzichten: die bedeutendsten Tragödien des Vaters des modernen Drama's, Shakespeare's, spielen auf solchem Boden. Die Begründung des charakteristischen Styls ist sein Werk, er sprang in voller Rüstung, wie Minerva aus seinem Haupte. Seine sagenhaften Stoffe gehören der nordischen Welt; eignet sich der charakteristische Styl in dem Sinne, welcher zur Sprache kommen wird, den classischen an, so ist dadurch auch die Aufnahme antiker Sagenstoffe gegeben. Nur wird der Unterschied von den Alten nothwendig der sein, daß alle übernatürlichen Motive, welche diese Stoffe mit sich bringen, im Verlaufe der Handlung in's Innere verfolgt, zurückverlegt werden müssen. Das Schwere ist, dieß so zu behandeln, daß das Wunderbare zum Ausdruck einer inneren Wahrheit wird, ohne doch zur todten Allegorie sich auszuhöhlen; Shakespeare ist darin unübertroffen; er verbessert im Fortgang den mythischen Ausgang, seine Geister und Hexen werden zu Thatsachen des Bewußtseins und bewahren doch die ganze Schauer-Atmosphäre geglaubter Erscheinungen aus einem Reiche des Uebernatürlichen. Aehnlich verhält es sich mit den Furien in Göthe's Iphigenie; der Dichter verlegt sie von Anfang an nur in das Innere des Orestes und sie behalten doch die Lebens-Wahrheit uralter, geläufiger Tradition. Die wahre Heimath des modernen Drama ist aber allerdings die wunderlose Wirklichkeit der Geschichte. Es tritt mitten in die Bedingungen der Realität bis hinein in die engere Sphäre des Privat- und Familienlebens, das erst dem Ideale der neueren Welt seine Wärme und innere Lebendigkeit erschlossen hat. Wie der Roman, so muß nun das Drama die Stellen aufsuchen, wo die prosaisch verstandene oder wirklich prosaische Ordnung der Geschichte durchbrochen wird, sich lüftet und ein Bild freierer Bewegung darbietet. Wir werden bei dem Unterschiede der Stoffe noch ein Wort über die Momente sagen, die der dramatische Dichter aufzusuchen hat; die Hinweisung liegt aber schon in dem, was der §. über die Charakterbehandlung und den Schicksalsbegriff des naturalistischen und individualisirenden Styls enthält. Die Transcendenz des Schicksals ist überwunden, dieß ergibt sich bereits aus der Forderung

daß mythiſche Motive im Fortgange ſich in naturgemäße Wahrheit aufheben; der Menſch iſt alſo auf ſich, auf die eigenen Füße geſtellt, ſeine Looſe fallen in ſeinem eignen Innern, das Schickſal erzeugt ſich aus der Freiheit. „Das Schickſal oder, welches einerlei iſt, die entſchiedene Natur des Menſchen, die ihn blind da oder dorthin führt", ſagt Göthe (Briefw. mit Schiller Th. 3, S. 84). Es fehlt in dieſer Bezeichnung der immanenten modernen Schickſals-Idee eine Reihe vermittelnder Begriffe, die nach unſerer Lehre vom Tragiſchen keiner weiteren Auseinanderſetzung bedürfen, ſie iſt aber dennoch ſchlagend und treffend. Der Charakter nun erkauft ſich in dieſer Auffaſſung das Recht, mit dem weiteren Umfang ſeiner Eigenheiten und Härten, mit ſeiner unregelmäßigeren, zerfurchteren Geſtalt in die Poeſie einzutreten, durch das Uebergewicht des Ausdrucks, und dieſer Ausdruck iſt im Drama der Ausdruck der Freiheit, des entſcheidenden Wollens. Nun erſt legt ſich das ganze Gewicht ſo auf dieſen Punct, daß der Wille in jener Form der ſchärfſten Intenſität auftritt, die wir in §. 898 als die weſentlich dramatiſche aufgeſtellt haben: das moderne Drama fordert revolutionäre, im tiefſten Sinne des Worts radicale Charaktere. Mit der durchſchneidenden Entſchiedenheit entwickelt ſich jetzt auch die Fülle und Tiefe der inneren Welt, der charakteriſtiſche Styl iſt zugleich der ſubjective, pſychologiſche. Dieß hat aber ebenſo ganz objective Bedeutung: das Streben des Helden ſoll ja allgemein menſchlichen, ewig wahren Inhalt haben, ſoll Pathos im gewichtigen Sinne des Wortes ſein und gerade die objective Gewalt und Wahrheit des Pathos will der moderne Geiſt daran erkennen, daß es den Menſchen mit aller Vielſeitigkeit, Beſonderheit und Eigenheit ſeiner Kräfte in Beſitz nimmt. Der complicirtere, oder, wie man ſonſt ſagte, gemiſchtere Charakter iſt demnach objectiv wie ſubjectiv gefordert, ein Charakter, der ſich in gebrochener Linie, in ſcheinbaren Widerſprüchen bewegt. Dieß iſt zugleich der Grund der reicheren Fabel, der mannigfaltig ſich veräſtenden Handlung, der Polymythie im neueren Drama. Es verhält ſich wie mit der Ausbildung der Harmonie in der neueren Muſik: die größere Zahl der Perſonen entſpricht genau der reichen Inſtrumentirung des modernen Muſikwerks; wir wollen den einen Grundton in mannigfaltigerer Reſonanz vernehmen, dieſelbe Bewegung des Innern vielfacher gewendet, wie ſie ſich in verſchiedenen Gemüthern, Fällen, Folgen ſpiegelt, oder, um die Beziehung der Style zum Unterſchiede der Plaſtik und Malerei nicht zu vergeſſen, wir wollen den tieferen Hintergrund, die reichere Compoſition der letzteren ſtatt der unbenützten Fläche, welche die ſparſameren Gruppen des Relief umgibt. Iſt die Handlung mannigfaltiger, ſo iſt ſie nothwendig auch verwickelter und ihr verſchlungener Knoten entſpricht der verſchlungneren Form des Charakters. — Dieſe innern Bedingungen ſind denn auch der tiefere Grund der Entfernung des Chors. Eine Handlung, die vom Prinzip der Immanenz ſo ſtreng

zuſammengehalten iſt, kann nicht einen idealen Zuſchauer neben ſich haben: ſie nimmt ihn in ſich herein, hat ihr ſubjectives Echo in der Vielzahl der betheiligten Perſonen und ihres vertiefteren, vielſaitigeren Gemüthslebens, ſie ſelbſt empfinden dem empiriſchen Zuſchauer vor. Daß unſere Zuſtände nicht öffentlich ſind, daß das Wichtigſte in geſchloſſenen Räumen vor ſich geht, darin liegt der untergeordnete, reale Grund dieſer Weglaſſung. Hiezu kommt nun aber das moderne Prinzip der reinen Theilung und Auseinanderhaltung der Künſte und ihrer Zweige. Muſik und Tanz iſt an die Oper und das Ballet gefallen, wie die Plaſtik die Farbe ganz an die Malerei abgegeben hat.

Die Einflechtung des Komiſchen in das Tragiſche und die Erhebung des Ernſten zum leitenden Motive in der komiſchen Handlung iſt an mehreren Stellen ſchon ſo hinreichend beſprochen und begründet, daß wir das Wenige, was noch darüber zu ſagen iſt, der näheren Beleuchtung der Arten überlaſſen und hier nur noch darauf aufmerkſam machen, wie der Uebergang des Tragiſchen in's Komiſche ſchon durch die Behandlung des Charakters gegeben iſt: je complicirter derſelbe erſcheint, deſto weniger können Contraſte ausbleiben, die an's Komiſche ſtreifen oder beſtimmt in daſſelbe übergehen, und iſt hievon ſelbſt der erhabene Charakter nicht ausgenommen, ſo iſt ſchon dadurch gegeben, daß neben ihm auch wirklich und ganz komiſche Charaktere auftreten können. Die moderne, nordiſche Weltanſchauung hat die Kraft, dieſe Widerſprüche zu ertragen und zuſammenzuhalten, und wenn Göthe die Wärterinn und Mercutio in Romeo und Julie im Namen unſerer „folgerechten, Uebereinſtimmung liebenden Denkart“ als poſſenhafte Intermezziſten verwirft, ſo ſpricht er vom Standpuncte des claſſiſchen Styls, dem er ſich hierin bis zu einem Grad anſchließt, der zum Unrechte gegen diejenige Aufgabe der neueren Poeſie wird, von welcher ſofort die Rede ſein muß.

§. 908.

Ungleich weſentlicher, als die Anſätze des charakteriſtiſchen Styls im reinidealen des claſſiſchen Alterthums, iſt die Nachwirkung des letzteren auf jenes, woraus ein Gegenſatz und Kampf der Prinzipien erwachſen iſt, der auf keinem Boden ſo ſichtbar, bewußt und belebend auftritt, wie auf dem dramatiſchen. Derſelbe fällt theils mit dem Unterſchiede der romaniſchen und germaniſchen Nationalität zuſammen, theils wiederholt er ſich innerhalb der Poeſie jeder von beiden, doch ungleich kräftiger in der germaniſchen, welche wie keine andere berufen iſt, die Aufgabe der Verſöhnung beider Style mit Uebergewicht des charakteriſtiſchen zu löſen.

Die Erläuterung mag dießmal den Schluß des §. heraufnehmen und von da aus die vorangehenden Sätze in's Licht stellen. Unsere Aufgabe ist, wenn nicht die ganze leitende Idee unserer Lehre von dem Leben der Kunst unrichtig sein soll, offenbar in das Wort zu fassen: Shakespeare's Styl, geläutert durch wahre, freie Aneignung des Antiken. Um diesen Punct oscillirt die neuere dramatische Poesie der Deutschen wie die neuere Malerei um eine höhere Vereinigung des deutschen, niederländischen Styls mit dem Raphaelischen oder überhaupt italienischen. Göthe nimmt die Wendung zum classicirenden Styl in seinem Egmont; der naturalistische, charakteristische, in den seine Jugendpoesie sich geworfen, und der hohe, ideale sind in diesem Drama als zwei nicht wirklich verschmolzene Elemente merklich zu unterscheiden, wie oft eine Strecke weit die Wasser zweier vereinigter Flüsse. Von da an vertieft Göthe seine antik gefühlten Gestalten durch moderne Humanität und deutsches Herz, aber er setzt sie nicht in die concrete Farbe der wirklichen Individualität und Naturwahrheit, schon darum nicht, weil es mehr Seelenbilder, als männliche Charaktergestalten sind. Eine ähnliche Schwankung wie im Egmont ist in Schiller's Wallenstein; im Lager, in manchen Scenen und Zügen der beiden Piccolomini und des Schlußstücks der Trilogie, die selbst bis zum behaglichen Humor charakteristisch sind, in dem tiefen Gefühle, womit Physiognomie und Stimmung der Zeit erfaßt ist, erkennt man Shakespeare's Geist, aber im Kothurn des rhetorischen Pathos, in der Idealität, die in Charakterzeichnung und einzelner Darstellung doch wieder eine Welt von Zügen der strengeren geschichtlich naturwahren Haltung fern hält, vor Allem in der Schicksals-Idee tritt doch mit Uebergewicht die classische Stylisirung hervor. Von da an halten sich Schiller's Charaktere „in einer Mitte zwischen der typischen Art der Alten und der individuellen des Shakespeare", so sagt Gervinus (Neuere Gesch. d. poet. Nationallit. d. Deutsch. Th. 2, S. 506 Ausg. 1842), geht aber offenbar zu weit; denn man wird dieß Wort, das eine so bedeutende Gedankenreihe eröffnet, nur auf einige derselben, nicht auf alle anwenden dürfen. Die Schiller'sche Charakterwelt ist weit mehr antik sententiös, rhetorisch und hochpathetisch, als Shakespearisch naturwahr und in die Einzelzüge der Eigenheit hinausgeführt, es sind weit mehr Typen, als Individuen, er generalisirt weit mehr, als er detaillirt. Seine Schicksals-Idee behielt immer einen Rest ungelöster Härte, der an die neidische Macht des altgriechischen Fatums erinnert. In der Braut von Messina nahm er förmlich diesen Begriff auf und gab dadurch den Anstoß zu den sog. Schicksalstragödien, in welchen das Fatum nicht nur in antiker Weise ein Vorausgesetztes, sondern in grasser Trivialität sogar an ein bestimmtes Datum, an ein bestimmtes sinnlich Einzelnes geknüpft ist. Von dieser Caricatur fern wollte Schiller ihm seine finstere Majestät

sichern, jeden Schein abschneiden, als gelte es im Tragischen blos der Erhabenheit des menschlichen Subjects; er erkannte nicht, daß die absolute Erhabenheit des Schicksals sich nur vertieft, wenn es als immanentes Gesetz aus den Charakteren und der Handlung entwickelt wird, aber nach jener Seite ist doch Wahrheit und wirkliche Größe in seiner Schicksals-Idee; bei einem Müllner und Grillparzer schlug diese in's Lächerliche um. — Wir erwarten noch den classisch gereinigten deutschen Shakespeare. Eine absolute Vereinigung der Stylgegensätze gibt es freilich nicht, soll es nicht geben, die Geschichte der Kunst ist ja gerade die Geschichte ihres Kampfes und wir haben hier ihre Beleuchtung vorangeschickt, um darauf einen bleibenden Unterschied zu gründen, der sich durch die folgenden stehenden Eintheilungen hindurchzieht; aber ein relativ Höchstes der Vereinigung mit reicher Umgebung von Modificationen und Mischungsverhältnissen muß der Begriff sein, nach welchem wir steuern. Keiner Nationalität kann diese Aufgabe so gesetzt sein, wie der germanischen; ihr angelsächsischer Stamm in England mit dem feurigeren normannischen gemischt, hat das wunderbare aber noch mit nordischer Formlosigkeit behaftete Muster in Shakespeare dem deutschen hingestellt, das er mit dem andern ewigen Muster, dem antiken, zusammenfassen soll. — Das Drama der romanischen Völker nun stellt ein überleitendes Band zwischen dem letzteren und der ganzen Aufgabe dar. Sie hängen durch Abstammung und Cultur alle noch in der classischen Tradition, so verschieden sie dieselbe durch ihre Besonderheit und moderne Bildung auch gefärbt haben, und das entscheidende Zeichen davon ist, daß sie Shakespeare mit seinen Contrasten im tief individuell gesättigten Style niemals ganz verstanden haben, verstehen können. Das spanische Drama stellt seine Menschen, die durchaus mehr Stände, Temperamente, Leidenschaften, als Individuen sind, unter die Wunder eines Himmels, in dem sie sich durch das Aufgeben dessen, was eben den wirklichen Inhalt des Charakters und Drama's ausmacht, in mystischer Auflösung erbauen sollen, oder spannt sie, in der weltlichen Sphäre, in einen Coder conventioneller Begriffe der Ehre, Liebe, Ergebung des Unterthanen ein, der die leidenschaftlichsten Conflicte zur Folge hat, aber der concreten menschlichen Wahrheit entbehrt. Dieses Drama ist in all seiner Pracht eine Spezialität der antiken Anschauung aber verwandt durch den Charakter des Gegebenen und Vorausgesetzten, den, wie dort das Schicksal, hier die Welt hat, in die der dramatische Mensch gestellt wird, und durch die, obwohl farbigere, doch typische Behandlung seiner Persönlichkeit. Das französische Drama nannte sich in der Blüthezeit selbst das classische. Seinem innern Geist nach, dem Geiste der Hof-Etikette, der kalten rhetorischen Antithesen war es dem Classischen so fremd, als möglich, und doch durch seine negativen Eigenschaften dem formlosen Geiste des Nordens eine Schule der Zucht

(vergl. §. 476), ein Muſter, worin das wahre Muſter zwar froſtig entſtellt war, aber ein nothwendiges Mittleres, deſſen unfreie Nachahmung der freien Aneignung des ächten Claſſiſchen, das man noch nicht verſtand, vorangehen ſollte. Es iſt ein ähnlicher Gang wie die verſchiedenen Stufen des Claſſicismus in der neueren Geſchichte der Malerei §. 737 ff. — Im Luſtſpiel hat das ſpaniſche Drama, abgeſehen von den eigentlichen, ſtehenden Masken, die Charaktere immer maskenhaft behandelt, immer mehr komiſche Typen, als Individuen gehabt und das Gewicht auf die Komik der Fabel, auf die Intrigue gelegt. Es verhält ſich mit dem franzöſiſchen, ſo bedeutend und fruchtbar ſeit Moliere der Geiſt der Nation in dieſem Gebiete ſich erwieſen hat, nicht anders: der feinſte Witz in der Handlung und keine humoriſtiſche Tiefe und Individualität in den Charakteren, ſo ergötzlich ſie auch als generelle Figuren ſein mögen. Es iſt im Weſentlichen immer die in's Moderne überſetzte römiſche Komödie. — Das italieniſche Drama iſt dem franzöſiſchen gefolgt. Was in dieſen Literaturen durch Einflüſſe des bürgerlichen, ſozialen Drama's, das von England ausgieng, durch Diderot die erſte Nachahmung fand, in Deutſchland aufkam und dann nach Frankreich zurückwirkte, was ferner durch Einflüſſe der deutſchen romantiſchen Schule entſtanden iſt, verfolgen wir hier nicht weiter: es ſind Schritte zum charakteriſtiſchen, naturwahren Style mit ſtarker Neigung zum falſchen Effect und zum Graſſen; die höchſte Aufgabe dieſes Styls, die Tiefe der Individualiſirung, blieb, wie geſagt, den Deutſchen als Aufgabe vorbehalten.

§. 909.

Der Styl-Unterſchied bildet eines der Momente für die allgemeine Eintheilung des Drama's. Der oberſte, durchgreifende Gegenſatz aber iſt der des Tragiſchen und Komiſchen. Glückliche Löſung tragiſcher Conflicte begründet keine eigene Form, ſondern das Drama ſolchen Inhalts fällt je nach Stoff und Behandlung in das eine oder andere dieſer zwei Gebiete. Die verſchiedenen Formen des Tragiſchen und Komiſchen treten als eines der Motive für die Unter-Eintheilung auf.

Wir haben der feſten, ſtehenden Eintheilung der Formen des Drama eine hiſtoriſche Beleuchtung der Stylprinzipien vorangeſchickt, die jedoch mit der Aufzeigung eines bleibenden Gegenſatzes ſchloß und dieſer wird denn weiterhin als einer der Eintheilungsgründe auftreten. Es bedarf aber keiner Nachweiſung mehr, daß im Gebiete des Drama das Tragiſche und Komiſche den entſcheidenden, höchſten Eintheilungsgrund abgibt, wir verweiſen auf §. 540, u. §. 864. 899. 900; es kann ſich nur fragen, ob nicht eine dritte Gattung aufgeſtellt werden müſſe, worin dieſer Gegenſatz aufgelöst ſei.

Als eine solche hat man das Drama mit glücklichem Ausgang aufgefaßt, wofür wir den Namen Schauspiel kaum brauchen können, weil er sich einmal factisch für eine bestimmte geschichtliche Form, und zwar eine zweifelhafte, nämlich das bürgerliche Rührstück, fixirt hat. Man erkennt nun aber sogleich, daß dieser Begriff sich nicht dem der Tragödie und Komödie logisch coordiniren kann, so daß man etwa an ein Mittleres zwischen Ernst und Komik zu denken hätte, was in der frohen Stimmung des heitern Ausgangs enthalten wäre. Die Stimmung des Glücklichen und die komische sind keine Begriffe, die unter Eine Kategorie fallen. Jene *kann* in diese übergehen, dann begründet sie, wenn es sich nicht blos von einer mäßigen, vereinzelten Einmischung des Komischen in das Tragische, wie sie überhaupt dem charakteristischen Style natürlich ist, sondern von einer starken, zur Herrschaft gelangenden handelt, eine Komödie, sie *muß* aber diesen Uebergang nicht nehmen, und ein Drama, das vorherrschend ein Bild von ernstem Kampf, Schuld und Leiden, darstellt, gehört, mag auch dieß Leiden vorübergehend und der Schluß glücklich sein, zur Tragödie: es ist nichts Anderes, als das positiv Tragische, dessen Sinn und Werth in §. 128 erörtert ist, in der Form des Drama realisirt. Es handelt sich einfach um die zwei Glieder jenes Dualismus, der durch alles Erhabene geht und im Tragischen seine höchste Bedeutung hat. Wir wiederholen den Satz aus jenem §., daß die negative Form die reinere und bedeutendere, die positive aber, d. h. die Darstellung schwerer und ernster Conflicte mit glücklichem Ausgang, die schwächere ist, weil sie immer noch einen Schein übrig läßt, als gelte es die Verherrlichung des subjectiv Erhabenen. Diesen Schein zu vermeiden muß der ganze Accent darauf gelegt werden, daß nicht menschliches Verdienst seine Genugthuung erhalte, sondern, daß ihm nach tiefem Leiden, das mit irgend einer Schuld zusammenhängt, womit edles Streben sich getrübt hat, von der absoluten Macht der Weltordnung vergönnt sei, seinen Zweck siegreich durchzuführen. Je schwächer nun das erste Moment in dieser Bewegung ist, d. h. je weniger tief und furchtbar der Conflict und die Schwere der Prüfung, desto näher liegt es allerdings, daß der glückliche Schluß in der Grundstimmung anticipirt wird und diese aus der nur freien und freudigen in die komische sich umsetzt. Das Mittelglied ist, daß die Frohheit auch die subjective Willkür, das absolute Leichtnehmen alles Inhalts entbindet. Dann entsteht eine Form, die, wie gesagt, zwar nicht als dritte neben Tragödie und Komödie steht, aber eine Art der letzteren bildet, welche etwas von der ersteren hat: die Komödie mit ernstem Mittelpunct. Die Sache ist damit allerdings noch nicht erschöpft, das Weitere gehört in die Unter-Eintheilung der zwei Hauptgattungen, wo die verschiedenen Formen des Tragischen und Komischen als Motive einer engeren Unterscheidung hervortreten.

§. 910.

Für die Trägödie bildet den nächsten Eintheilungsgrund der Unterschied
:s Stoffes. Derselbe ist entweder sagenhaft heroisch oder historisch
olitisch, wo denn prinzipielle Umwälzungen des Bestehenden durch gewaltige
haraktere den der Dichtungsart entsprechendsten Inhalt darbieten, oder er
:hört dem bürgerlichen und Privat-Leben an. Historisch politischer
intergrund hebt die letztere Sphäre in die Nähe der ersteren.

Es versteht sich, daß die Eintheilung nach dem Stoffe nicht erschöpfend ist; die Eintheilungsgründe sind nacheinander aufzustellen und dann ihre Convergenzen und Divergenzen aufzuzeigen. — Wir haben schon in §. 907 gesagt und in der Anm. weiter ausgeführt, daß das moderne Drama die sagenhaft heroischen Stoffe mit dem oft von uns hervorgehobenen großen Vortheile, den sie bringen, nicht aufzugeben hat. Es bedarf also keines weiteren Wortes, um zu rechtfertigen, daß wir diese Sphäre als Glied einer bleibenden Eintheilung aufführen. Der eigentliche, heimische Boden des modernen Drama's sind aber natürlich die hellen Epochen der Geschichte; die Arbeit ist unendlich schwerer, der Fehlgriff der Stoffwahl, die Ueberwältigung durch den massenhaften, von der Sage nicht vereinfachten Gegenstand, daher die Verirrung in die Breite des Epischen liegt nahe genug, allein alle moderne Kunst hat die Aufgabe, zur ursprünglichen Stoffwelt sich zurückzuwenden und den schweren Kampf ohne die hülfreiche Vorarbeit der allgemeinen Phantasie auf sich zu nehmen. Von der einen Seite betrachtet sind Stoffe aus der alten Geschichte günstiger. Die Welt ist eine einfachere, klarere, schon durch die größere Ferne der Zeit mehr idealisirte. Der alte Orient enthält noch manchen ungehobenen Schatz, namentlich ist Herodot noch zu wenig benützt. Ganz modernes Bewußtsein, tiefe und raffinirte Conflicte des Herzens und Weltschmerz in alttestamentliche Stoffe zwängen ist eine der Verkehrtheiten unserer Zeit. Einen größeren Reichthum ächt dramatischer Stoffe bringt natürlich die classische, die griechische und römische Geschichte dem Dichter entgegen. Er findet hier neben solchen Zuständen, Begebenheiten, Charakteren, die unzweifelhaft mehr epischer Stoff sind, die prinzipiellen Kämpfe, die das Drama verlangt, die radicalen Charaktere, welche mit hellem Bewußtsein eine bestehende Ordnung stürzen und tragisch untergehen. Wie glücklich hat Shakespeare im Coriolan, im Cäsar gegriffen! Dagegen haben die antiken Stoffe den Nachtheil, daß die Charaktere und Culturformen für das Drama zu typisch einfach sind. Im Mittelalter ist es umgekehrt; diese sind colorirt, aber die sittlichen Kräfte handeln zu dunkel und unbewußt. Dieß ist besonders der Fall in dem wilden und blutigen Auflösungskampfe des Feudalstaats, wie er

namentlich in England so belehrend über das innerste Wesen und der notwendige Gang dieser Zustände sich entwickelt hat: ein ebenso gewaltiger, als durch seine Massenhaftigkeit und Rohheit schwieriger Stoff, dem Shakespeare trotz allen zugegebenen Mängeln jenes Cyclus doch die tragische Idealität abgewonnen hat, daß die rauhen Kräfte als die verstockten Werkzeuge eines ungeheuern Schicksals erscheinen und so ihren Gipfel in der dämonischen Gestalt Richard's III finden, in welchem ihre ganze Wildheit sich zum gründlich Bösen ansammelt, hiemit aber auch sich zerstört und der neuen Staatsordnung Platz schafft. Einen klaren Prinzipienkampf stellt der Kampf des Pabstthums und Kaiserthums dar, es fehlt ihm aber im Einzelnen und Ganzen doch zu sehr an wirksamen Schlußpuncten. Der günstigste Stoff der Tragödie liegt offenbar in den großen Gährungsmomenten der neueren Zeit; die radical einschneidenden Naturen sind häufiger und handeln nicht nur mit hellem Bewußtsein, sondern haben auch das tiefer in sich concentrirte, der Einfachheit typischer Objectivität entwachsene Leben, dessen das Drama bedarf. Als Göthe und Schiller nach Egmont, Fiesko, Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart griffen, zeigten sie dem neueren Drama den richtigen Weg (vergl. Gervinus a. a. O. S. 492. 493). Allerdings werden, je näher die moderne Zeit rückt, die Culturformen um so ungünstiger, doch lockert sich in den Tagen der Auflösung und Prinzipienkämpfe auch die prosaische Ordnung der Dinge.

In der dritten Sphäre soll durch den Ausdruck: bürgerliches und Privatleben derjenige Stoff, der soziale Fragen, Conflicte, die sich um die Einrichtung der Gesellschaft drehen, als dramatischen Inhalt mit sich bringt, von dem reinmenschlichen unterschieden werden, dessen Interesse in den großen Empfindungsmotiven der Liebe, der Pietät, der Freundschaft liegt. Wir kommen auf diesen Punct bei der Unterscheidung von Prinzipien- und Charaktertragödie zurück. Im ungenaueren, gewöhnlichen Sprachgebrauch nennt man das ganze Gebiet das bürgerliche Drama. Beiderlei Stoffe haben nicht die monumentale Großheit wie jene ersteren; sie nähern sich aber derselben, wenn das Geschichtliche, Oeffentliche so den Hintergrund bildet, wie in Romeo und Julie, im Othello. Es ist die ähnliche Erhöhung, wie sie W. Scott dem Romane, Göthe in Hermann und Dorothea der Idylle gegeben hat. Der Dichter wird hier meist aus zufälliger Kunde oder aus poetischer Ueberlieferung, namentlich Novellen schöpfen. — Der Begriff des Historischen steht zu dem des Bürgerlichen und Privaten zunächst nicht im Verhältniß einer logischen Unterscheidung; doch erhellt, daß es sich dort um die großen Gegenstände handelt, welche die Geschichte mit Nothwendigkeit aufzeichnet, hier aber um Solches, was sie je nach Umständen aufzeichnet oder nicht. Gegen völlig freie Erfindung brauchen wir uns nach dem, was die Lehre von der Phantasie aufgestellt hat, nicht mehr auszusprechen;

dagegen kann die Erfindung ganz wohl von einem kleinen Puncte ausgehen, der in der vollständig entworfenen Handlung nur einen untergeordneten Theil bildet, vergl. §. 393, Anm. 1.

§. 911.

Das zweite Eintheilungs-Moment liegt in dem Unterschiede der Seite, von welcher der Stoff aufgefaßt wird. Der Dichter legt das größere Gewicht entweder auf den Conflict der ethischen Grundmotive an sich oder auf das Bild des Charakters und der Sitte. Der Gegensatz von Prinzipien-Tragödie und Charakter- (Sitten-) Tragödie, der hiedurch entsteht, kommt zurück auf die Unterscheidung im Tragischen §. 131 ff. 135 ff. Derselbe kann jedoch nur ein relativer sein. Die zweite Art theilt sich wieder nach §. 105 ff. in ein Drama der Leidenschaft, namentlich der Liebe, des bösen und des guten Willens.

Was Hettner (a. a. O. S. 38) Prinzipientragödie nennt, ist nach unserer Unterscheidung in der Lehre vom Tragischen die Tragödie des sittlichen Conflicts, und was er Charaktertragödie nennt, Tragödie der einfachen Schuld; es ist aber zweckmäßig, im concreten Gebiete jene einfacher bezeichnenden Namen zu brauchen. Es handelt sich hier von einer wichtigen Unterscheidung, die aber durchaus nur relativ sein kann; würde sie absolut genommen, so wäre entweder der Satz umgestoßen, daß im Drama nicht der Charakter, sondern die Handlung das Wesentliche ist, oder umgekehrt: es würden sich Conflicte bekämpfen, die wie Platonische Ideen als Wesen für sich in der Luft schwebten. Die Prinzipientragödie ruht auf Conflicten, die nach der Trennung, die in den menschlichen Dingen das ewig Zusammengehörige erfährt, wirklich unversöhnlich sind, aber die Einseitigkeit der Trennung muß in schroffen und heftigen Charakteren ihre lebendige Realität haben, so daß der Eindruck bleibt, bei größerer Nachgiebigkeit würde allerdings der Conflict sich schmerzloser lösen, nur fiele dann eben die Kraft der Einseitigkeit in den Charakteren und die Lösung wäre eine matte, schlaffe. Die classische Mustertragödie des Conflicts, die Antigone des Sophokles, kann daher allerdings auch so gefaßt werden, daß die Starrheit und Heftigkeit der beiden Hauptpersonen die Angel der Handlung sei und daß wir aus dem Schlusse die große Lehre von der Mäßigung zu ziehen haben, aber es ist dieß nicht die ganze Erklärung, sondern nur Hervorhebung ihres einen, hier des untergeordneten Moments. So sind in Shakespeare's Jul. Cäsar die Charaktere typisch einfacher, als in irgend einem andern Drama Shakespeare's, schlicht erhabene Träger der sich bekämpfenden Ideen der Republik und Monarchie, das Gewicht fällt auf diese, aber der

Ideenkampf ist doch wesentlich lebendiger Personenkampf. Der Charaktertragödie darf umgekehrt, obwohl das Gewicht auf die andere Seite gelegt ist, ein Pathos von allgemeiner, objectiver Wahrheit nicht fehlen. Nach der Auffassung von Gervinus, der das tragische Ende durchaus nur aus dem Uebersturz heftiger Leidenschaft ableitet (Shakespeare B. 4, S. 380 ff.), gäbe es nicht blos nur eine Charaktertragödie, sondern auch nur eine solche, die keine Allgemeinheit enthält, als die Lehre von der Pflicht der Mäßigung, die als ein abstracter Satz der Moral nie einen großen poetischen Inhalt begründen kann. So predigt Gervinus dem Romeo Mäßigung, wohl mit Recht, Lorenzo thut es auch; wäre er aber besonnen, so wäre er kein liebender Jüngling und wäre im Drama nicht die Liebe in ihrem ganzen Feuer, ihrer ganzen Unendlichkeit dargestellt; ein andermal mag man bedenken, daß es noch andere Dinge auf der Welt gibt, Rücksichten, Pflichten: hier aber, dießmal gilt es der Göttlichkeit der Liebe, dießmal muß sie absolut dastehen, eine ideale Leidenschaft; die Welt außer ihr besteht auch jetzt und es wäre Pflicht des Liebenden, sie nüchterner zu berücksichtigen; es ist Schuld und nicht Schuld, daß Romeo es in rascher Uebereilung unterläßt; in dieses Zwielicht mitten hinein stellt sich die Tragödie. Alles aus der bloßen Individualität und der Natur des menschlichen Herzens entwickeln heißt der Tragödie sowohl das wahrhaft Allgemeine, als das wahrhaft Concrete nehmen. Selbst wilde und rohe Charaktere dienen, das muß uns der Dichter zeigen, einem geschichtlichen Gesetze, selbst ein Richard III ist Werkzeug eines solchen, Makbeth's mörderischer Ehrgeiz ist Verkehrung des moralischen Anrechts heroischer Größe und hohen Geistes an die Krone und Wallenstein führt den Anspruch des genialen Feldherrn auf unbegrenzte Vollmacht in Kampf gegen das Recht der kaiserlichen Macht, das aber durch kleinliche Ueberwachung zum halben Unrechte geworden ist. Kurz, das Pathos muß immer objective Allgemeingültigkeit haben, das Gewicht der Behandlung kann aber mehr auf diese oder mehr auf das subjective Leben des Pathos im Charakter fallen. Im letzteren Falle wird allerdings immer die Spannung gegenüberstehender Rechte weniger nothwendig und unvermeidlich erscheinen, und dieß ist es, was in §. 131 ff. das Tragische der einfachen Schuld heißt. — Die Charaktertragödie nun wird mehr oder weniger von der strafferen Zusammenfassung eines Pathos in der energievollen Hauptgestalt hinausweisen auf die sittlichen Gesammtzustände gesellschaftlicher Kreise; je mehr dieß der Fall ist, desto mehr wird das Charakterdrama zum Sittenbilde. Dieß geschieht im edelsten und höchsten Sinne, wenn das Gewicht auf das Bestehen und Wachsen der reinsten Humanität gelegt wird wie in Göthe's idealen Sittengemälden Iphigenie und Tasso: das tragische Schicksal geistiger Naturen, wie Philosophen, Künstler, Dichter, gehört in dieses rein menschliche Gebiet, doch nehmen wir unser Bedenken

gegen ſolche Stoffe nicht zurück. Ein trivialeres Sittenbild, dem holländiſchen Genregemälde ähnlich, eine ſchwungloſe Darſtellung des Familien- und Stände-Lebens war das bürgerliche Drama der Leſſingiſch-Iffländiſchen Zeit. Man könnte dieſe ſittenbildliche Wendung der Charaktertragödie nach Ariſtoteles (Poetik C. 18) die ethiſche nennen, wiewohl er nicht ganz denſelben Begriff mit dem Worte verbindet, ſondern mehr ein Gemälde paſſiver Seelenzuſtände im Auge hat gegenüber der ſtarken, heroiſchen Leidenſchaft, die den Inhalt der Art der Tragödie bildet, welche er die pathetiſche nennt. Was wir unter Charakter im ſtricten Sinne des Wortes verſtehen, iſt allerdings auch in der letzteren Art nicht befaßt, denn es iſt ein moderner Begriff. — Zur weiteren Eintheilung der Charaktertragödie ziehen wir aus dem erſten Theile die dort unterſchiedenen Formen des ſubjectiv Erhabenen herauf. Demnach wäre die erſte Form die Tragödie der *Leidenſchaft*. Sie unterſcheidet ſich von den andern dadurch, daß die Leidenſchaft mit reifem und geſchloſſenem Charakter zwar zuſammentreffen kann, aber nicht muß. Das Pathos der Liebe, ein Hauptmotiv im modernen Drama, wie dieß im Weſen des modernen Ideals begründet liegt, fordert jugendliche Naturen, die noch nicht zum Charakter geſchmiedet ſein können, das Pathos der verletzten Familienpietät findet im König Lear einen Greis, der hohe Eigenſchaften, aber nicht Charakter im engeren Sinne des Wortes hat; dagegen vergiftet die Eiferſucht im Othello einen Charakter, der wirklich zur vollen Reife gelangt iſt. Die Tragödie der Leidenſchaft wird häufig zugleich Sittenbild im kräftigſten Sinne des Worts; ſo ſehen wir im König Lear eine ganze Generation entartet. Die Tragödie des *Böſen* hat Shakespeare geſchaffen; was auch immer nach ihm in dieſer Richtung noch entſtanden iſt oder entſtehen mag: Richard III und Makbeth (der aber noch andere Seiten hat, die in andern Zuſammenhang gehören,) ſind einzelne Werke, die den abſoluten Werth von Gattungen haben. Daß und wie die Tragödie des Böſen und der Leidenſchaft ſich naturgemäß verbindet, zeigt Othello und Lear. Die Tragödie des *guten* Willens iſt natürlich nicht ein Bild der fleckenloſen Tugend, ſondern des edlen Strebens und Wirkens mit Schuld, wenigſtens nicht ohne innern Kampf, wie ihn Göthe's Iphigenie gegen die Verſuchung zur Lüge und zum Undank beſteht. Dieſe Gattung iſt jedoch in der ächten Poeſie ſchwach vertreten, weil es ſehr ſchwer iſt, reine Charaktere zu behandeln, ohne ihnen den Schatten zu entziehen, den das Tragiſche fordert, und ſehr leicht, in ein Gemälde der platten Rechtſchaffenheit und das falſche Bild des Tragiſchen zu verfallen, wie dieß im bürgerlich rührenden Schauſpiele der Fall war.

Es entſteht die Frage, ob nicht noch eine weitere Form aufzuſtellen ſei, nämlich eine Tragödie des *Bewußtſeins*. Im Makbeth fällt ſchließlich das ſtärkſte Gewicht auf das *Gewiſſen*, ſeine Phänomene, Bewegungen,

Geſchichte; im Hamlet liegt es von Anfang bis Ende auf der Reflexion, die den Willen nicht zum Handeln kommen läßt. Es iſt aber bedenklich, eine eigene Claſſe ſolchen Inhalts einzuführen; man kann nur ſagen: es gibt Dramen, in welchen der Haupt-Accent ſo eben aus der Handlung und dem Thatſächlichen ſich herauszieht und auf die innerlichen Kämpfe legt; wo aber dieſe zum ganzen Inhalt werden, da ſind ſie theoretiſch und ſolche Werke, wie Göthe's Fauſt, behalten ihren unendlichen Werth, ſind aber ſchwebende Formen, die zu wenig Handlung und feſten Körper haben, um eigentliche Dramen genannt zu werden.

Wir haben die neuere Schickſalstragödie als eine Verirrung erwähnt. Iſt es aber nicht logiſch gefordert, daß auch eine Form unterſchieden werde, die dieſen Namen ohne Tadel trägt? Wenn nach der Seite der Auffaſſung eingetheilt und danach eine Prinzipien- und Charaktertragödie unterſchieden wird, ſo ſcheint ein dritter Fall überſehen, wo das Hauptgewicht auf den tragiſchen Gang der Handlung fällt. Die Alten hatten eine ſolche Gattung; Ariſtoteles (a. a. O.) nennt ſie die verwickelte und erklärt dieß dahin, daß hier das Ganze in Erkennung und Umſchwung beſtehe. Der König Oedipus iſt das reinſte Bild derſelben. Allein dieſelbe kann nur in der Poeſie des claſſiſchen Alterthums auftreten, und zwar deßwegen, weil nur dieſe ein vorausgeſetztes, neidiſch auflauerndes, nicht aus den Handlungen der Menſchen ſich entwickelndes Schickſal kennt. Was den Griechen normal war, iſt uns abnorm, daher iſt eine moderne Schickſals-Tragödie eine ſchlechte Tragödie. Anders verhält es ſich, wie wir ſehen werden, in der Komödie; hier kann der Gang, die Verwicklung, die Bewegung zum Schluſſe ſo das Uebergewicht über das komiſche Pathos und die Charaktere haben, daß darauf eine durchgreifende Eintheilung zu gründen iſt.

§. 912.

Der Unterſchied der Auffaſſung verhält ſich zu dem des Stoffes ſo, daß am beſtimmteſten der hiſtoriſch politiſche Schauplatz die Bedingung zu der Prinzipien-Tragödie enthält, wogegen der ſagenhaft heroiſche und der bürgerliche, das Privatleben mehr auf das Charakter- und Sitten-Drama führt; jedoch beides keineswegs ausſchließlich, denn im bürgerlichen Gebiete treten Conflicte tiefer und allgemeiner Art auf, welche die ſoziale Prinzipientragödie begründen, im hiſtoriſch politiſchen kann ſich der Nachdruck doch dem Charakter zuwenden und das ſagenhaft heroiſche lädt zu einem gewiſſen Gleichgewichte von Prinzipien- und Charakter- (oder Sitten-) Tragödie ein.

Daß der hiſtoriſch politiſche Stoff am entſchiedenſten zur Prinzipien-Tragödie führt, bedarf keines Beweiſes; dagegen arbeitet die umbildende

Sage aus den Ereigniſſen und Thaten eines noch unbefeſtigten öffentlichen Lebens das allgemein Menſchliche heraus; es iſt in den claſſiſchen Tragödien, im Lear, Makbeth, Hamlet nicht gleichgültig, daß es ſich um Heroen, Fürſten, Völker, Staaten handelt, das menſchliche Pathos gewinnt andere Bedeutung auf dieſer monumentalen Höhe, aber den Mittelpunct bildet doch nicht ein Kampf zwiſchen einer beſtehenden politiſchen Ordnung und einer Idee, die ſie zu ſtürzen, organiſch umzugeſtalten ſtrebt, ſondern Charakter, Grundempfindungen des menſchlichen Lebens, innere Zuſtände des Gemüths, Sitten. Die Stoffe der bürgerlichen Geſellſchaft haben wir in §. 910, Anm. von denen des Privatlebens dadurch unterſchieden, daß ſie ſoziale Fragen enthalten. Doch führt dieß noch nicht unmittelbar zu der Prinzipientragödie; auch ſo kann der Nachdruck auf Leidenſchaft und Charakter liegen, und daß ebendieß der Sphäre des engeren Privatlebens natürlich iſt, erhellt von ſelbſt. Allein dieſe Sätze gelten keineswegs unbedingt. Daß der hiſtoriſch politiſche Schauplatz je nach ſeiner Beſchaffenheit auch zur Charakter-Tragödie führt, beweiſt Shakeſpeare's Coriolan, Antonius und Cleopatra, Heinrich V. Weichen und paſſiven Naturen, leidenden Frauen, wenn ſie Hauptperſonen ſind, iſt tragiſche Würde nur dadurch zu geben, daß ihnen um ſo mehr menſchliche Theilnahme geſichert wird; ſo neigen ſich Shakeſpeare's Richard II und Schiller's Maria Stuart von prinzipiell politiſchen zu Charakter- und Sittentragödien. Die ſchneidenden Conflicte der bürgerlichen Geſellſchaft führen nicht nothwendig, aber doch entſchieden drängend zu einer Behandlung, welche das Intereſſe an den prinzipiellen Conflicten des Rechts, des Herzens, der Ehre, des Anſpruchs auf Glück und Beſitz mit feſtgewurzelten Vorurtheilen der Geſellſchaft, Einrichtungen, Vorrechten, Stände-Unterſchieden ſtärker betont, als das Intereſſe an den Charakteren und Leidenſchaften: eine Form, die in der modernen Zeit zu großer Bedeutung berufen iſt. Schiller erhob das bürgerliche Charakterſtück durch Kabale und Liebe in dieſe Sphäre. Daß wir die Abſichtlichkeit der eigentlichen Tendenz auch hier, wo ſie am nächſten liegt, aus der wahren Poeſie wegweiſen, folgt aus allen Vorderſätzen des Syſtems. Hettner (a. a. O. S. 86 ff.) nennt dieſe Gattung das Drama der Verhältniſſe und will ſtrenge zwiſchen Conflicten mit vorübergehenden Vorurtheilen, Einrichtungen der Geſellſchaft und mit bleibenden unterſcheiden. Allein die Grenze iſt kaum zu ziehen; der menſchliche Geiſt ſchafft ſich in der Geſellſchaft immer neue Formen und verhärtet ſich dann in ihnen, ſo daß ſie zur Grauſamkeit werden, bis er ſie endlich ſtürzt; mag je für die Gegenwart auch eine ſolche Form ganz veraltet ſein, ſo erkennen wir doch darin ein Bild derſelben Verhärtung, die in anderen Formen auch heute da iſt und ſtets wiederkehrt, und das allgemeine, bleibend menſchliche Intereſſe wird daher nicht fehlen, wenn nur nicht ganz zufällige und unſerem Bewußtſein,

unſerer Cultur allzufern liegende Colliſionen ſtatt tiefwurzelnder behandelt werden. — Die Tragödie des engeren Privatlebens endlich kann ſich doch auch zur Hervorſtellung des Prinzipiellen hinneigen, wenn z. B. in Colliſionen wie zwiſchen Liebe und Ehre, Liebe und Kindespflicht das Gewicht von der beſondern Färbung der Charaktere mehr auf das allgemein Sittliche verlegt iſt.

§. 913.

Die claſſiſch ideale Stylrichtung ſteht in natürlichem Anziehungsverhältniß zu den ſagenhaft heroiſchen und hiſtoriſch politiſchen Stoffen, die naturaliſtiſche und individualiſirende zu denen des bürgerlichen und Privat-Lebens. Allein auch dieß Verhältniß iſt kein ausſchließliches; insbeſondere iſt im letzteren Styl eine dem idealen Schwunge des erſteren bei allem Gegenſatze tief verwandte oder durch Aneignung deſſelben erhöhte Form von einer im engeren Sinne naturaliſtiſchen zu unterſcheiden, die ſich zu den Stoffgebieten ſo verhalten, daß jene auch den großen Gegenſtänden der zwei erſten, dieſe nur den weniger erhabenen der andern Sphären angemeſſen iſt.

Die Stylfrage, deren geſchichtliche Beleuchtung wir vorangeſchickt haben, tritt alſo jetzt als ein Moment in der Eintheilung der Formen ein. Der erſte Satz des §. bedarf keiner Erörterung und wir wenden uns ſogleich zu dem tiefen Unterſchiede innerhalb des charakteriſtiſchen Styls, den der Schlußſatz zugleich mit ſeiner Beziehung zu den Stoffgebieten hervorhebt. Es iſt klar, daß unter der Geſtalt dieſes Styls, die als eine bei allem Gegenſatze doch dem claſſiſch idealen tief verwandte bezeichnet wird, der Shakespeare'ſche verſtanden iſt. Er ſteht auf ſchroff gegenüberliegendem Gipfel und trägt doch einen Kothurn, der ihn den Griechen ganz ebenbürtig macht. Er kann und ſoll ſich aber, wie wir geſehen haben, mit dem Formgefühle des claſſiſchen verbinden, noch inniger, als bei Schiller und Göthe. Dieſer geläuterte germaniſch charakteriſtiſche Styl gehört nun ganz den hiſtoriſch-politiſchen Stoffen; er kann ſich aber auch den Stoffen des bürgerlichen und Privatlebens zuwenden, wie wir an dem reinen Sittenbilde, Göthe's Taſſo, ſehen, worin der Umſtand, daß der Schauplatz ein Hof iſt, an dem Begriffe der Sphäre nichts verändert, denn mit der politiſchen Seite des fürſtlichen Standes hat dieß Drama nichts zu ſchaffen, nur mit der menſchlich ſozialen. Im Großen und Ganzen aber, namentlich wenn es nicht durch ſolchen Hintergrund der edelſten Blüthe der Humanität auf den Höhen der Geſellſchaft gehoben iſt, führt dieß Gebiet allerdings ſo viel Nöthigung mit ſich, in die realen, harten, ſelbſt proſaiſchen Lebensbedingungen tief einzugehen, daß hiedurch der charakteriſtiſche Styl im engeren Sinne der Naturwahrheit bedingt iſt und hiemit auch die proſaiſche Sprache.

§. 914.

Sämmtliche Stoffgebiete, Auffassungen und Stylrichtungen können sich im negativ oder positiv Tragischen bewegen und es läßt sich nur bedingt aussprechen, daß der Schauplatz des bürgerlichen und Privatlebens im Allgemeinen mehr die zweite Form zu begründen geeignet sei. Wichtig ist neben der größeren oder minderen objectiven Härte des Conflicts der Unterschied der Charaktere, indem der freiere, sittlich harmonische das Mittel ist, auch den schwereren Conflict glücklich zu lösen. Je fühlbarer dieser Schluß von Anfang an gesichert erscheint, desto stärkere Einmischung des Komischen ist gerechtfertigt; womit aber auch der Uebergang in die Komödie eintritt.

Es ist wiederholt gesagt worden, daß ein Drama tragisch zu nennen ist, mag der Ausgang auch ein glücklicher sein, wofern nur der endliche Sieg einer guten Sache als Werk einer Weltordnung sich darstellt, die den Helden durch Leiden führt, in denen er als ein nicht schuldloses, vielmehr der Prüfung und Läuterung bedürftiges Werkzeug derselben erscheint. Es bleibt aber dennoch dabei, daß das negativ Tragische die wahrere, tiefere, bedeutendere Form ist. Die Geschichte hat Momente, wo sie einer versöhnten Weltanschauung, dem Glauben an den Sieg des freien und guten Geistes schon durch den Stoff entgegenkommt; ein solcher Stoff ist der des W. Tell. Allein die Dichtkunst faßt die Geschichte als bewegtes Ganzes auf, behält im Auge, daß es kein ruhendes Vollkommenes gibt, und premirt auf diesem Standpuncte das negative Moment der Bewegung, den Kampf, worin jede einzelne Kraft im Leiden bekennen muß, daß sie nicht rein, daß sie nicht das Ganze ist, und darum zieht sie es vor, den ewig neuen Sieg im ewigen Kampfe nur in der Perspective zu zeigen. Die dramatische Literatur hat daher nur wenige bedeutende Dramen mit glücklichem Ausgang aufzuweisen. Daß die Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft und des Privatlebens zu einem solchen eher neige, läßt sich nicht objectiv, sondern nur subjectiv behaupten; d. h. sofern die weniger heroisch gehobene Stimmung dieser Stoffe es mit sich bringen mag, daß der Dichter den schneidenden Conflicten aus dem Wege geht, an denen es natürlich in beiden Gebieten nicht fehlt. Das im engeren Sinne sogenannte Schauspiel, das bürgerliche Rührstück, bedurfte den glücklichen Schluß, nachdem es seinen Standpunct in einer trivialen Ansicht von der göttlichen Gerechtigkeit genommen hatte, als wäre sie juristische Belohnung und Bestrafung (vergl. §. 128, Anm. a.). Sie kannte keine wirkliche, nothwendige Conflicte, dieß und die in's Kleine malende Art des charakteristischen Styls war eigentlich komödisch und es ist nur Schade, daß so viel Gutes, wie es sich in jener Literatur findet, nicht im Zusammenhange von Komödien steht. In seinem Nathan vergißt Lessing, welchen schweren Conflict zwischen dem Fanatismus des Christenthums und

der reinen Humanität er angelegt hat, und ſchließt die Handlung ſchlecht im Sinne des bürgerlichen Familienſtücks. Der Patriarch mußte zum Aeußerſten ſchreiten, der Templer in einem ſpannenden Momente furchtbarer Gefahr als Retter Nathan's auftreten und dadurch ſeine Erhebung aus dem Dunkel des Vorurtheils vollenden; dann möchte dieſes Drama immer glücklich ſchließen, nur nicht mit einer Erkennung, worin Liebende zu Geſchwiſtern werden müſſen. Es iſt hier vor Allem der freie, klare, harmoniſche Charakter des Nathan, der ein poſitives Ende fordert; ſo in Göthe's Iphigenie der Charakter der Heldinn, von deſſen himmliſcher Reinheit heilende, ſittliche Wirkungen nach allen Seiten ausgehen, ſo Heinrich V in Shakespeare's Drama, ein Held, der von Anfang an gegen H. Percy die lichte, elaſtiſche, freie, zum Sieg über ſich und dunkle, blinde, wilde Kräfte berufene Kraft darſtellt. Die Charakter-Auffaſſung iſt die eine der ſpezielleren Grundbedingungen glücklichen Ausgangs; ſie kann mit der andern, der minder ſchneidenden Härte des Conflicts, Hand in Hand gehen oder, was jedoch natürlich das Seltnere iſt, in ſiegreichen Widerſpruch mit ſchroffem Conflicte treten. Zu den leichteren Conflicten gehört eine Situation wie die in Heinr. v. Kleiſt's Prinzen Friederich von Homburg, es iſt der Widerſtreit zwiſchen Subordination im Krieg und jugendlichem Heldenmuth; er wird gelöst durch die ſchlichte Weisheit und Größe des Kurfürſten; dagegen in Göthe's Iphigenie ſehen wir eine Colliſion von furchtbarer innerer Schwere, den Kampf zwiſchen Bruderliebe und zwiſchen der Pflicht der Dankbarkeit und Wahrhaftigkeit nur durch tiefes, inneres Ringen eines idealen weiblichen und humanen männlichen Charakters (des Thoas) ſich löſen. — Wir kommen nun auf das zurück, was zu §. 909 über den Eintritt des Komiſchen bei Anlegung auf glücklichen Schluß bemerkt iſt. Shakespeare gibt der Gewißheit eines glücklichen Ausgangs, wo ſie ſich ſchon in der Anlage der Handlung ankündigt, immer die Folge, daß er das komiſche Element weit über den Grad verſtärkt, den der charakteriſtiſche Styl auch im negativ Tragiſchen zuläßt, und zwar bis dahin, daß ſelbſt Heinrich V eine Komödie hieße, wenn er ſeine Stelle nicht in einem Zuſammenhang hätte, der den Namen hiſtoriſches Drama begründet. Es wäre gut, wenn ihm mehr gefolgt würde, aber es verdient allerdings nicht durchaus Nachahmung, denn es muß ernſten Zuſammenhang geben, der glücklichen Ausgang bedingt und doch gebietet, das Komiſche, mag es ſich auch hervorthun, zu mäßigen, ihm namentlich in der Nähe der ſchweren Entſcheidungsmomente Schweigen zu gebieten; es muß namentlich dem direct idealen Style der modernen Dichtung unbenommen bleiben, eine lichte Weltanſchauung in Dramen mit poſitiv tragiſchem Ausgang ſo niederzulegen, daß er dabei ſeine „folgerechte, Uebereinſtimmung liebende Denkart" (wenn ſie nur übrigens nicht ungerecht urtheilt, wie Göthe über die komiſchen Figuren in Romeo und Julie) behauptet.

§. 915.

Die Komödie unterscheidet sich dem **Stoffe** nach wie die Tragödie in eine **politische** und eine solche, die im **bürgerlichen** und **Privatleben** spielt; die Natur des Komischen bringt es mit sich, daß die letzteren Sphären die dauernder und fruchtbarer angebauten sind und daß die Leidenschaft der Liebe den Mittelpunct des Inhalts bildet. Das **Mythische** kann sich mit beiden Hauptgebieten verbinden, ist aber in der Komödie weit mehr Sache der freien Erfindung, als in der auf sagenhaft heroischem Grunde ruhenden Tragödie.

Die ausführliche Darstellung des Komischen nach allen seinen Momenten und Hauptformen, die im ersten Theile gegeben ist, enthebt uns der Obliegenheit, Allgemeines über das Wesen der Komödie vorauszuschicken. Auch dieß ist schon nachgewiesen, daß das Wesen des Komischen in keiner Kunstform zu so voller und erschöpfender Gestalt gelangt, wie im Drama; das Weitere über spezifische Bedingungen der dramatischen Gestaltung des Komischen bringt die Darstellung der verschiedenen Arten von selbst hinzu. — Das Komische führt seinem innersten Wesen nach in die Stoffwelt des sozialen und Privat-Lebens mit seiner ausgebildeten und in der Spezialität der Motive vom Auge der Bildung belauschten Subjectivität. Die colossale **politische** Caricatur der Aristophanischen Komödie ist eine durchaus großartige Erscheinung, steht aber auch in dem Sinn einzig da, daß diese ganze Form bis jetzt nicht wiedergekehrt und daß es zweifelhaft ist, ob sie wiederkehren kann. Die Schwierigkeit der Frage liegt darin, daß sie nicht nur ein wahrhaft politisches Leben und volle demokratische Freiheit voraussetzt, sondern wirklich auch nur da möglich zu sein scheint, wo der Sinn für das Subjective, das Privatleben überhaupt noch nicht erschlossen ist: so wie dieser aufgeht, wirft sich als Lustspiel auf die belauschte Kleinwelt und nach dieser Seite war der Uebergang zur neueren Komödie in Griechenland ein Fortschritt. Es kann nicht die Meinung sein, daß das Wichtige und Große, Gesetz, Staat, Religion, bedeutender Moment der geschichtlichen Politik nicht der Komik unterworfen werden dürfe oder könne, aber wie die neuere Zeit diese Stoffe anfaßt, so hören sie im Grund auf, eigentlicher Gegenstand des dargestellten komischen Vorgangs zu sein: die kleinen Leidenschaften und Zufälle, die Gespinnste der List, aus denen die große Politik in Stücken, wie jene zierlichen französischen Lustspiele, das Glas Wasser von Scribe und and., abgeleitet wird, treten in den Mittelpunct, werden der positive Inhalt, wogegen bei Aristophanes freilich auch der Egoismus mit allen seinen Niedrigkeiten es ist, worin das Große, Oeffentliche, Monumentale sich ironisirt, aber nicht so, daß das Kleinliche **neben** den politischen Zwecken seine Rolle spielt und diese zu blos scheinbaren herabsetzt, sondern, daß es doch mit diesen Ernst ist, die Verkehrtheit sich wirklich in sie selbst legt und

so als große politische Narrheit auftritt. Darf man hoffen, daß eine solche Form wieder aufstehe, so ist es nur möglich in einem großen politischen Moment, etwa einer siegreichen Revolution, wo Alles politisch gestimmt ist, wo das Treiben der Besiegten als ein großartiger, tragikomischer Wahnsinn erscheint und wo der Sieger zugleich großmüthig und klar genug ist, sich selbst, seine Sünden und Schwächen mit in den Taumel des Humors zu werfen. So talentvolle Versuche wie die politische Wochenstube von Prutz sind ein Beweis, daß wenigstens den Deutschen die Ader nicht fehlt. Der größere Theil des Inhalts in diesem Versuch ist allerdings literarische Satyre. Wir haben die Literatur nicht als Stoffquelle im §. aufgeführt; denn die unbedingte Popularität und Oeffentlichkeit, die Verwachsung mit dem politischen Leben, deren sie sich in Griechenland erfreute, kann nicht wiederkehren (vergl. Hettner D. moderne Drama 162); Komödien wie Tieck's gestiefelter Kater können daher in der neueren Zeit schon aus diesem Grunde nur Lesedramen für wohlbewanderte Kreise sein. — Die Sphäre der sozialen Komödie unterscheiden wir wie in der Eintheilung der Tragödie als die bürgerliche von der des eigentlichen Privatlebens: es handelt sich von Verkehrtheiten, welche durch bestimmte Einrichtungen, Gewohnheiten, Verhältnisse der Gesellschaft bleibend gegeben sind und aus welchen Typen entstehen, wie der Adelstolze, der bürgerliche Emporkömmling, der Heuchler (Tartuffe), der Charlatan, der Büreaukrat, der Philister, der geplagte Ehemann u. s. w. Das Gebiet liegt innerhalb des nicht politischen Stoffkreises zunächst an der Grenze des letzteren und nimmt historisch-politische Zustände gern zum Hintergrund. Man kann allgemeiner sagen, die Komödie lege es oft mehr auf ein Bild der gegebenen Zustände, der Sitte, als der besondern Fabel an, und die unbestimmte Masse, die unter diesen Standpunct fällt, zur sozialen Komödie rechnen. Spielt ein solches Stück in der feineren Gesellschaft, so ist es sehr natürlich, daß sich die Handlung an dem Faden der geistreichen, witzigen, beweglichen Conversation verläuft und das Hauptabsehen sich auf diese richtet: das Conversationslustspiel, worin begreiflich die Franzosen ihre Hauptstärke haben. — Das Lustspiel des gemeinen Privatlebens lehnt sich wohl an Verhältnisse und Sitten, nimmt aber sein Motiv nicht aus den chronischen Verhärtungen, welche hier eine Welt des Unbequemen und Verkehrten hervorbringen, sondern aus der menschlichen Natur wie sie an sich und jederzeit beschaffen, zu bestimmten Leidenschaften, Verirrungen geneigt ist und in unendliche Collisionen mit der Wirklichkeit geräth. Daß die Liebe in beiden Sphären die Hauptrolle spielt, bedarf nach den Andeutungen des §. 322 keiner weiteren Erklärung: knüpfen sich im modernen Ideale die Metamorphosen der sich entwickelnden Persönlichkeit im ernsten Sinn an diese innigste Genugthuung der Subjectivität, so wird die Parodie des Ernstes, die wesentlich das Subjective

aufsucht und dem Menschen in sein Geheimstes nachschleicht, dasselbe Motiv mit der größten Vorliebe ausbeuten und die Noth der Liebenden lustig mit einer Heirath oder mehreren schließen. — In der Tragödie haben wir eine Form unterschieden, die auf sagenhaft heroischem Grunde ruht; in der Komödie kann von solch' großem Inhalte nicht die Rede sein; zwar hat das Satyrspiel, zum Theil auch die griechische Komödie den komischen Keim, der in den Göttern und Heroen lag, kühn ausgebeutet, im Ganzen und Großen aber kann es nur die Verwendung mythischer Motive zu einer frei ersonnenen phantastischen Fabel sein, was der sagenhaft heroischen Tragödie logisch an die Seite zu stellen ist; dem griechischen Komiker diente die mythische Anschauungsform überhaupt, Alles zu personificiren und sich eine tolle Wunderwelt jenseits des Naturgesetzes zu schaffen; den neueren steht die Poesie des romantischen Aberglaubens zu Gebote, wie Shakespeare die Elfen, den Zauber in heiterer Weise verwendet; er hat aber freie Hand, auch in den classischen Mythus zu greifen, ja diesen und den mittelalterlichen in humoristischer Willkür zu vermengen. Man erkennt jedoch, daß wir hier aus der Eintheilung, wie sie sich zunächst rein auf den Stoff gründet, heraustreten: das Komische bringt es mit sich, daß das Gewicht sogleich auf die freie Willkür in Ausspinnung der durch Glauben und Sage gegebenen Motive fällt; da entsteht die Frage, wie weit eine hierauf gebaute Fabel noch zeitgemäß sei, und wenn, mit welchen Stoffen sie sich am naturgemäßesten verbinde u. s. w.: diese Frage gehört aber in andern Zusammenhang.

§. 916.

Der Seite der Auffassung nach kann es im komischen Gebiete nicht einen ebenso bestimmten Unterschied von Prinzipien- und Charakterdrama geben, wie in der Tragödie, dagegen tritt mit entscheidender Kraft ein anderer auf, der darin besteht, daß das Komische entweder aus den Charakteren oder dem Schicksale, d. h. hier, dem Spiele der List und des Zufalls, entwickelt wird: Charakter- und Intriguen-Lustspiel. Jene Form ist die tiefere, diese mehr Sache des formellen, doch spezifischer dramatischen Talents; der Gegensatz soll nicht einseitig, sondern bloßes Uebergewicht der einen oder andern Auffassung sein.

Es bedarf hier keiner besondern Bestimmung darüber, wie sich die vorliegende Eintheilung zu der ersten verhält, denn es leuchtet ein, daß der eine oder andere Stoff nach Beschaffenheit oder Auffassung im Sinne der Charakter- oder Intriguen-Komödie behandelt werden kann. Diese Unterscheidung ist es, welche im komischen Gebiete an die Stelle des Gegensatzes von Prinzipien- und Charakterdrama tritt. Die politische Komödie des Aristophanes und die moderne soziale kann zwar in entfernter Bedeutung Prinzipienkomödie heißen, da sie ein Bild der Endlichkeit und Verkehrung

objectiver Lebensmächte gibt, allein das Gewicht fällt doch in allem Komischen so stark auf das Subjective, auf die Willkür, Narrheit, Schwäche und Eitelkeit als den Grund jener Verkehrung, daß der Unterschied dieser Form von der ganzen übrigen Masse viel zu relativ ist, um einen stehenden Gegensatz zu begründen. Dagegen konnte im ernsten Gebiete der Unterschied von Charakter- und Schicksals-Drama keine eingreifende Bedeutung gewinnen: nur entfernt kann man eine Tragödie der grausamen Gewalt der Verhältnisse Schicksalstragödie nennen und was in der modernen Poesie gewöhnlich so heißt, hatten wir nur als eine Verirrung aufzuführen. In der Komödie verhält sich dieß anders, hier kann der Nachdruck der Behandlung ganz entschieden auf die Seite des Ganges der Handlung, auf die dramatische Bewegung fallen. Zunächst bildet hier ein Hauptmoment die List und diese fließt allerdings aus dem Charakter, doch nicht aus der Tiefe der Individualität, sondern einfach aus der untergeordneten Sphäre der Intelligenz, welche im Lustspiel eine natürliche Herrschaft behauptet. Es ist aber nicht die List an sich, sondern ihre Kreuzung mit den frappanten Schlägen des Zufalls, was die Form des Intriguenlustspiels begründet. Die Zufälligkeit ist im Komischen berechtigt, ihrem ganzen Umfange nach losgelassen (vergl. §. 150); sie tritt an die Stelle des Schicksals. Im Tragischen ist ein Schicksal, das sich nicht aus den Handlungen entwickelt, das wie aus einem Hinterhalte dem Menschen auflauert, ein Fehler; das Komische dagegen als durchgeführte Handlung, als Drama, ist gerade seinem Wesen nach ein Spiel zwischen der Freiheit und einer Macht, die unvermuthet, unberechenbar von außen eingreift, überrascht, neckt, völlig irrational und doch wieder wie ein kluger, neckender Dämon erscheint, ganz ähnlich dem Verhältnisse von Zufall und Berechnung im Kartenspiel (vergl. St. Schütze, Vers. einer Theorie d. Kom. S. 76). Negativ rechtfertigt sich diese Macht des Zufalls dadurch, daß sie kein ernstliches Uebel bewirkt, positiv aber dadurch, daß im Komischen der Mensch selbst als relativ unbewußt, hiemit als bloße Natur gesetzt ist, daher er dem Naturzufall nicht zürnen kann. Nun bietet er allerdings seinen Verstand auf, alle Mittel der List, je feiner, desto besser; zunächst kämpft List mit Unverstand, größere mit geringerer auf der menschlichen Seite, aber alle Kämpfenden miteinander schwanken zwischen Vernunftwesen und bloßen Naturwesen, weil die List, so fein sie sein mag, eine mehr thierische Kraft bleibt; dieser Kampf zwischen Mensch und Mensch nun wiederholt sich im Verhältniß der Menschen zum Zufall, dem unwillkürlich ebenfalls List untergeschoben wird. Die Unterschiebung ist im komischen Drama noch spezieller begründet, als im Komischen überhaupt, weil hier Alles Handlung und Berechnung ist, daher ganz natürlich diese Auffassung auf den Zufall übergetragen wird, als wäre er ein Mitspieler, der Gegner im Schachspiele; sie hat aber auch eine Wahr-

heit: was der Mensch durch den Zufall erlebt, bleibt imputabel, weil er sich mit seinen Wünschen, Gelüsten, Wollen und Berechnen ganz in das Element einläßt, worin der Zufall waltet; die eigene Zurechnung aber legt dem Zufall naturgemäß einen Zurechner unter. Alle ächten, glücklichen Lustspielmotive drehen sich um einen schlagenden Moment des neckenden Spiels zwischen Berechnung und Zufall. Allein dieß Verhältniß kann auch so behandelt werden, daß es das Motiv bildet, um die Aufmerksamkeit auf das Spiel des Hellen und Dunkeln, des Bewußten und Unbewußten im Innern des Menschen hinzuleiten, und darauf gründet sich das Charakterlustspiel im Unterschiede vom Intriguenlustspiel. Es ist kein Zweifel, daß dasselbe die tiefere Seite der Komik ergreift; das Zwielicht im Geiste, die wunderbaren Verschiebungen und Reflere des Vernünftigen und der Grille, des festen, klaren Wollens und der Schwäche, des dunkeln Triebs, der Selbsterkenntniß und der Blindheit, des Sinns im Wahnsinne, des Wahnsinns im Sinne, alle die irrationalen Brüche im originellen Menschen und die Widersprüche des Humors: da liegt ohne Frage eine tiefere Komik, als in dem mathematischen Witze der Kreuzungen von List und Zufall. Wir haben schon in der allgemeinen Erörterung der Stylgegensätze den romanischen Völkern, namentlich Spaniern und Franzosen, vorherrschend das Talent für diese zweite Seite zugesprochen (vergl. §. 908). Die spanischen Mantel- und Degenstücke, so weit sie zur Komödie gehören, sind wesentlich Intriguenstücke; Moliere ist als Charakterzeichner berühmt, aber seine Charaktere sind nicht Individuen, sondern Typen, und der komische Accent fällt daher nicht auf verschlungene Tiefen der Subjectivität, sondern auf die Situation, worin der Charakter seine stehenden maskenhaften Züge entwickelt; die ganze neuere Lustspiel-Literatur der Franzosen aber zeigt, daß es das Spiel der Intrigue ist, was ihrer zierlichen Hand, ihrem disponirenden, mathematisch witzigen romanischen Geiste besonders ansteht. Niemals haben wir sie in ihrer leichten, schwebenden Bewegtheit, ihrem heiteren Witze der komischen Schläge im Gange der Handlung erreicht. Witz ist allerdings weniger, als Humor. Der germanische Geist ist stets der concreteren Komik des Charakterlustspiels nachgegangen; von Shakespeare's Komödien sind eigentlich nur die Irrungen ein Intriguenstück zu nennen; aber Shakespeare hatte zum Humor, der eine komische Charakterwelt erfand, den leichten Witz der Composition einer Handlung, welche mehr oder minder Intrigue ist, und hier fehlt es den Deutschen. Der Grund, warum wir so arm sind an Komödien, liegt zum Theil allerdings in dem Mangel einer Gesellschaft, einer großen Tonangebenden Hauptstadt mit der gleich fließenden Stoffquelle komischer Typen, komischer Verhältnisse, zum Theil auch im Mangel politischer Freiheit, weit mehr aber in einer Einseitigkeit des Talents, die wir zu §. 899 schon erwähnt haben: der deutsche Genius besitzt alle Tiefe für die inhaltsvollere

Seite, die humoristische Charakterschöpfung, und entbehrt die Leichtigkeit für die formellere Seite, für die Composition der Handlung, die ja eben irgendwie immer Intrigue sein muß. So kommt es, daß der tiefer begabte Geist nichts machen kann, weil ohne Handlung kein Drama denkbar ist, und vom leichteren überholt wird, der frischweg eine Handlung erfindet und oft mit nichtigen, Schablonenhaften, selbst frivolen, nicht komischen Charakteren wie mit Rechenpfennigen witzig spielt, und daß wir in unserer Armuth noch an einem Kotzebue dankbar zehren müssen. Wir haben ähnliche Trennungen des an sich Zusammengehörigen in aller Kunst, namentlich auch in der bildenden beobachtet. Es gilt auch hier, was von allem Dramatischen gilt, daß das Talent für die Composition der Handlung, wenn auch das weniger tiefe, doch das von der Gattung spezifischer geforderte ist. Freilich dürfen wir uns mit unserem Sinne für Charakter-Tiefe auch nicht zu sehr brüsten, er verläuft sich in eine fatale Neigung, das Seltsame, Grillenhafte, was auch nicht komische Wahrheit hat, für Tiefe der Individualität zu geben. — Der Unterschied des Charakter- und Intriguenstücks wird und soll bleiben, aber das letztere mit leeren, blos schematischen oder blos skizzirten Charakteren ist hohl und das erstere mit schwacher Fabel bewegt sich nicht, klebt, wird bloßes Lesedrama.

§. 917.

Der Unterschied der Style ist in der Komödie von ungleich geringerer Kraft, als in der Tragödie, da die ganze Gattung vermöge der Natur des Komischen zum charakteristischen Style drängt. Der classisch ideale äußert sich theils durch mehr generalisirende, typische Behandlung der Charaktere, theils durch phantastische Personificationen und Handlung, daher das Mythische (§. 915) eigentlich hier seine Stelle findet; diese Art der komischen Idealität fordert zugleich rhythmische Sprachform, während dem entgegengesetzten Style die Prosa angemessen ist; ursprünglich hat sie sich mit dem politischen Stoffe verbunden.

Der Styl-Unterschied ist schon in §. 906 in Beziehung auf den Uebergang von der alten zur neuen Komödie in der griechischen Poesie berührt und gesagt, daß derselbe nach der einen Seite ein Fortschritt sei, weil das Wesen des Komischen auf die ausgebildete Kleinwelt des Privatlebens führe. Es folgt dieß einfach aus der Begriffs-Entwicklung dieser Grundform des Schönen im ersten Theile des Systems; der Komiker spezialisirt, detaillirt, weil er das unendlich Kleine gegen das Erhabene in den Kampf führt; was durch die Würde der tragischen Idee auch im charakteristischen Style nothwendig gebunden und gedämpft wird, die Naturwahrheit, die Einzelzüge menschlicher Eigenheit, die Härten der Existenz und jedes geselligen Verhältnisses, das eben entbindet er und sein Blick ist ein mikroskopischer. Der Gegensatz eines

charakteriſtiſchen und eines claſſiſch idealen Styles iſt daher für die Komödie ein im engſten Sinne nur relativer und Ariſtophanes ſelbſt im Vergleiche mit Sophokles ſo naturaliſtiſch und individualiſirend, als Rembrandt und Teniers im Vergleiche mit Raphael. Trotz dieſer Relativität iſt der Styl-Unterſchied vorhanden. Der §. ſetzt ihn zunächſt in die Behandlung des Charakters. Die Komödie der romaniſchen Völker hat denſelben, wie in anderem Zuſammenhang ſchon öfters geſagt worden iſt, von jeher typiſch behandelt: es ſind die Masken-artig ſcharfgeſchnittenen Figuren des zärtlichen Vaters, gutmüthigen Polterers, ſchelmiſchen und dummen Bedienten, Geizhalſes, Charlatans, Hypochondriſten, Heuchlers, Intriguanten, Renommiſten, Biedermanns u. ſ. w., die in der Schauſpielkunſt Rollen-Fächer heißen. Die Typen ſind durch ihre Einfachheit ſchlagend, entſchieden ausgeprägt wie das Bild menſchlicher Eigenſchaften in den Charakteren der Thierwelt, aber es ſind keine wahren Individuen mit der verwickelten, unausmeßbaren Vielheit von Eigenſchaften, die das wirkliche Einzelweſen, ſo beſtimmt auch Eine Eigenſchaft in ihm herrſchen mag, charakteriſiren. Dieſe Richtung des Geiſtes der romaniſchen Komödie ſtammt durch verwandte Anſchauungsweiſe und wirkliche Nachahmung von der neueren Komödie der Alten; ihre Charaktere ſind die reinen Abkömmlinge der letzteren, und dieſe, obwohl ſie in anderer Beziehung den Aufgang des charakteriſtiſchen Styls darſtellt, iſt doch in der Charakterbehandlung auf ihre Art einfach und uncolorirt wie die Statuen-artigen Geſtalten der antiken Tragödie; es ſind ungleich mehr empiriſche Züge aufgenommen, aber weit nicht ſo viele, als der porträt-artige Blick der germaniſchen Auffaſſungsweiſe ergreift und aufnimmt. Dieß läuft denn ſchließlich auf den Standpunct des mythiſchen Bewußtſeins zurück, dem doch auch die neuere Komödie des antiken Theaters noch angehört: die Gewohnheit, die allgemeinen Grundzüge des Lebens, herausgehoben aus der Verwicklung des Empiriſchen, in abſoluten Perſonen zu objectiviren, wirkt vereinfachend, nur die weſentlichen Züge entwickelnd auf die Charakterzeichnung in der Kunſt. Sie äußert ſich aber auch in der beſondern Form: in der Perſon des Narren, des Hanswurſts, der in der neueren Komödie der Griechen und beſtimmter in der römiſchen ſchon auftaucht, im Mittelalter fortlebt und in den Anfängen der modernen Komödie, wie noch heute im Volksluſtſpiel, ſeine große Rolle behauptet. An dieſer Figur kann man recht den Unterſchied der Style erkennen, denn im charakteriſtiſchen iſt Alles gegenſeitig bedingt, die Komik liegt im dialektiſchen Zuſammenhange des Ganzen und iſt an die Einzelnen nach Maaßgabe ihres motivirten Verhältniſſes zu der Handlung vertheilt, der Narr dagegen hat in der Handlung nur eine ſcheinbare Rolle und iſt eigentlich die Perſongewordene, für ſich herausgeſtellte Komik des Ganzen, ein komiſcher Gott. Neben ihm treten in der italieniſchen Volkskomödie, wo er wirklich auch

noch die Maske trägt, die Masken-artigen stehenden Figuren des Stotterers u. s. w. auf. Shakespeare hat den Narren noch; er ist aber im Lustspiele wirklich nicht ebenso der Urheber des charakteristischen Styls wie im ernsten Drama; wenigstens nur sofern das Charakteristische in der humoristischen Tiefe der Personen liegt: seine Fabel führt nicht so eng in die Wirklichkeit des Lebens, als der moderne Realismus es mit sich bringt, er liebt phantastische Situation und Handlung. — Dieß führt uns auf einen weiteren Grundzug des komischen Idealstyls, wie er in seiner reinsten Gestalt allerdings nur in der alten, der Aristophanischen Komödie gegeben ist: jenes Gegenbild des Mythischen in der Handlung, die wesentlich wunderbar komisch (vergl. §. 915), also grottesk ist (vergl. §. 440, a.). Der neueren Zeit steht hiefür statt des classischen Mythus der romantische Glauben, die Elfen-, Feen-, Zauber-Welt des Occidents und Orients, Himmel und Hölle, Engel und Teufel zu Gebote: freilich ein anderes Element, das mit einem vertieften Gemüthsleben zusammenhängt; dennoch wird auch hier, wo es eingeführt wird und eine phantastische Fabel begründet, niemals der Grad von Detaillirung der menschlichen Verhältnisse eintreten können, welche der charakteristische Styl mit sich bringt, denn alles Herausstellen der Motive in der Form wunderbarer Personification führt irgendwie auf die einfachere Idealität des classischen, plastischen Styls. Wie die typische Charakterbehandlung und die phantastischen Motive in der Fabel sich naturgemäß anziehen, zeigt Gozzi in der Vereinigung der italienischen Masken mit dem dramatisirten Feen-Mährchen; es war der Versuch einer Verjüngung der Volkskomödie, die in Gefahr stand, von dem charakteristischen Style der Kunstdichtung (Goldoni) verdrängt zu werden, ähnlich den späteren Bestrebungen Raimund's in Wien. Es ist wahr, daß die moderne Zeit diese phantastische Komödie der Volksbühne und der Verbindung von Poesie und Musik, der höheren komischen Oper und der volksmäßigen, musikalischen Zauberposse überlassen hat, daß jene Versuche der romantischen Schule, auf den Spuren von Shakespeare's Sommernachtstraum und Gozzi's Stücken, keine gedeihliche Folge haben konnten (vergl. Hettner a. a. O. S. 165. 166); doch haben wir bereits die Meinung ausgesprochen, daß die phantastisch mythische Komik sich unter günstigen Verhältnissen wieder erheben und mit großem politischem Stoffe verbinden könnte (auch Hettner läßt diese Aussicht unbenommen, S. 176 ff.); dieß geschah in den Bemerkungen zu §. 915 und es bestätigt sich nun, was dort gesagt ist, daß die Frage über das Mythische in der Lehre von der Komödie nicht zu den Unterschieden des Stoffs, sondern des Styls gehört. — Endlich erhellt von selbst, daß der classisch ideale Styl, so weit er in der Komödie sich entwickeln kann, rhythmische Sprachform mit sich bringt; als komisches Gegenbild der Götterwelt, das die Wirklichkeit aus den Bedingungen des prosaischen Zusammenhangs

heraushebt, wird er auch nach dieſer Seite der Stimmung jenen Ausdruck geben, daß wir in einer andern, als der gemeinen Welt, uns befinden. Ein Wechſel kühner Versformen wird ſich einer modernen hohen Komödie ebenſo natürlich darbieten, wie der Ariſtophaniſchen. Der charakteriſtiſche Styl ſpricht dagegen zwar nicht nothwendig, aber mit Fug und Recht, je enger er in die Zuſtände der wirklichen Geſellſchaft hereintritt, in Proſa. Er iſt und bleibt der höher berechtigte und herrſchende, genau, wie in der Malerei, ja noch um ſo viel mehr, als die Poeſie das Komiſche tiefer erſchöpfen, in ſeine engſten Falten verfolgen kann und muß.

§. 918.

Die moderne Komödie liebt, namentlich um der Bedeutung willen, die ſie er Leidenſchaft der Liebe beilegt, einen im ernſten Sinne ſpannenden und rühnden Mittelpunct und je nach der Intenſität und Ausdehnung dieſer Seite ntſteht daher ein fließender Unterſchied zwiſchen Werken, die der Tragödie mit lücklicher Löſung verwandt ſind, und ſolchen, die ſich in ungetheilterer Komik ewegen (vergl. §. 914).

Es iſt hier nicht die Rede von jenem Ernſte, der den Einen Pol im Weſen des Komiſchen überhaupt und mit beſonderer Tiefe im Humor bildet, ſondern von einem beſtimmten Inhalte der Fabel, der eine Spannung für ſich in Anſpruch nimmt, die ſich Furcht- und Mitleid-erregend anläßt. Das Eindringen ſolcher Motive in das moderne Luſtſpiel iſt zunächſt aus demſelben Grunde zu erklären wie die Polymythie der modernen Tragödie: wir wollen eine colorirtere, vielfacher gebrochene, eine contraſtreichere Welt, und ſo denn auch hier eine Wirkung der Folie, eine Schärfung des Scherzes durch ernſte Unterlage. Dieß hat namentlich in der Compoſition den Dualismus von zwei Handlungen oder Gruppen zur Folge gehabt, wovon die eine die Ironie der andern iſt; eine Anlage, wie ſie die Spanier und Shakespeare nicht nur in derjenigen Gattung lieben, die wir nicht hieher zählen, nämlich im Tragiſchen mit glücklichem Ausgang, im Schauſpiele, ſondern auch im Luſtſpiele, wo denn die parodirte Seite entweder im ſtrengeren Sinn ernſtes Intereſſe in Anſpruch nimmt oder von der parodirenden wenigſtens durch erhöhende Sitte und Bildung abſticht. Der ſpeziellere Grund der Einführung rührenden Ernſtes liegt in dem unendlich vertieften Intereſſe, das die Perſönlichkeit und ihr ſubjectiver Lebensgang für den modernen Geiſt gewonnen hat; namentlich iſt es die Liebe, die für uns mit der Entwicklung des ganzen Menſchen in ſo ernſtem Zuſammenhange ſteht, daß wir uns einen ſpannenden, ſentimentalen Grundton im Luſtſpiele nicht gern nehmen laſſen. Damit iſt natürlich nicht die breite Phantaſieloſigkeit ge-

rechtfertigt, die keinen ganzen Humor versteht und nichts zu greifen meint, wenn ihre plumpen Finger nicht ein solides Stück nackter Wahrheit fassen und eine Moral ad saccum schieben können; der verbreitetere Grund des in Rede stehenden Bedürfnisses ist leider dieser prosaische Sinn, der die Wahrheit, daß unsere Komödie in prosaischen Verhältnissen spielt, aber eben aus ihnen ihre komischen Contraste zieht, in die Unwahrheit der Forderung eines prosaischen, stoffartig berechneten Inhalts verkehrt. Da kann freilich die Shakespeare'sche Komödie nicht mehr verstanden werden, die nicht nur eine Welt phantasiereicher, flüssiger, jeder lustigen Grille Luft lassender Sinn zum Schauplatz hat und daher die Tiefen der Komik aus dem ungehemmt waltenden Charakter schöpft, sondern selbst den schweren Ernst, wo sie ihn einführt, mit dem ganzen übrigen Inhalt in leichten, perlenden Champagnerschaum, in stofflosen Aether des Humors auflöst. — Dieß führt uns in entgegengesetzter Richtung zu dem Puncte zurück, zu dem uns die Tragödie mit glücklichem Ausgang in §. 914 führte. Es ist ein schwankender Unterschied verschiedener Annäherungsgrade an diese Form des Tragischen, der sich aus jener Mischung erzeugt und der sich am besten an Shakespeare's Stücken aufweisen läßt, auf die wir zurückkommen, nachdem wir ebendort bereits gesagt, daß wir ihm nicht schlechthin Recht geben, wenn er eine Tragödie mit glücklichem Ausgang anders, als mit so starker Einmischung des Komischen, daß eine Komödie entsteht, gar nicht kennt. Wir untersuchen hier nicht, ob er im einen oder andern der folgenden Dramen nicht besser das Komische mehr gespart und so das daraus gemacht hätte, was wir gewohnt sind ein Schauspiel zu nennen, sondern sagen nur, daß die verschiedenen Stufen der Annäherung an dieses, wie sie hier sich darstellen, überhaupt möglich sind und bleiben. Die eine steht durch besondere Stärke und Ausdehnung des Ernstes in der nächsten Nachbarschaft des Schauspiels; so der Kaufmann von Venedig, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Sturm, Cymbeline, Maaß für Maaß, das Wintermährchen. Shakespeare hat eine eigene Kraft, das Peinliche, Furchtbare, Schauerliche in ganze und anhaltende Wirkung zu setzen und ihm doch einen leichten, schwebenden Charakter zu geben, so daß man es von Anfang an nur wie einen bösen Traum fühlt; ein Reich des Lichtes, Gewißheit des über Dämonen siegenden Geistes, gießt seine Strahlen darüber aus, gesammelt in Charakteren wie Porzia. Nach dieser Form folgt eine zweite, worin das Komische entschiedener überwächst, aber ein rührender, sentimentaler Hauptfaden hindurchgeht; hieher gehören H. Dreykönigsabend, So wie es euch gefällt, hieher auch die ganze Hauptmasse des neueren Lustspiels, nur daß kaum irgendwo das Sentimentale in jenen tiefen, fließenden, immanenten Zusammenhang eines humoristischen Charakters gestellt ist wie namentlich in dem letzteren Stücke Shakespeare's und dessen Hauptfigur.

der herrlichen Roſalinde. Endlich öffnet ſich ein Feld, worin auch das Rührende vorneherein ſo leicht genommen, in ſo heitere Bedingungen hineingeſtellt iſt, daß wir uns von Anfang bis Ende in der Sphäre des reinen Spiels befinden; Shakespeare's Der Liebe Müh' umſonſt, Gezähmte Böſe, Sommernachtstraum gehören hieher. Wir enthalten uns, aus der Maſſe des Modernen weitere Beiſpiele einzureihen, aber wir wiederholen die Klage, daß uns die unendliche Poeſie der Heiterkeit abgeht, die den ſtoffartigen Ernſt des ſpannenden Theils unſerer Fabel in die leichten Lüfte der humoriſtiſchen Idealität erhöbe. Wir haben ſehr luſtige Intriguenſtücke, aber keine tief humoriſtiſche Charakterluſtſpiele, die zugleich in der Fabel ſich leicht und geiſtreich bewegten. Es iſt freilich ſchwer, die Proſa der Lebensverhältniſſe zu bezwingen, nachdem der moderne, ausgebildet charakteriſtiſche Styl ſich doch in ſie einlaſſen muß; ähnlich ſchwer wie im Roman. Shakespeare war, wie wir vorhin angedeutet, durch die gelüftete, phantaſiereiche, das Leben mit unendlichen Maskenſcherzen ſchmückende, jeder Originalität und Narrheit freien Raum gönnende Sitte ſeiner Zeit unterſtützt; das hochgeſtimmte, in allen Nerven bewegte ſechszehnte Jahrhundert hat ihm den Weg in die Seligkeit des komiſchen Olympus geöffnet, wo er mit Ariſtophanes weilt.

§. 919.

Der Unterſchied der Hauptformen des Komiſchen fordert, was die unmittelbarſte und einfachſte derſelben betrifft, eine beſondere **Ueben-Eintheilung**, welche ſich darauf gründet, daß im Gebiete der Komödie die naive Poeſie eine dauernde Rolle ſpielt: das **Volksluſtſpiel** bewegt ſich rein auf dem Boden des **Burlesken**, die **Kunſtpoeſie** iſt ihm fremder, am meiſten hält ſie ihn in einer Gattung kleineren Umfangs, der **Poſſe**, feſt. Im Uebrigen zieht ſich dieſe Form des Komiſchen wie die des **Witzes** und des **Humors** in unbeſtimmbaren Verhältniſſen durch die verſchiedenen Arten der Komödie, wie dieſelben nach den andern Eintheilungsgründen ſich unterſcheiden, und es läßt ſich nur ſo viel aufſtellen, daß das Intriguen-Luſtſpiel mehr Sache des Witzes, das Charakter-Luſtſpiel mehr Sache des Humors iſt und daß, was den Stylgegenſatz betrifft, der letztere ſeine entſchieden angewieſene Stelle in der phantaſtiſchen Fabel der idealkomiſchen Richtung hat und eben hier zugleich in der Form des Burlesken ſich ausſpricht (vergl. §. 214).

1. Hier, wo es ſich von der Anwendung der großen Unterſchiede des Komiſchen auf die Eintheilung der Komödie handelt, müſſen wir noch einmal auf die Volkspoeſie zurückkommen. Wir haben ſie im Epos, in der lyriſchen Dichtung thätig und am entſchiedenſten in der letzteren ihr Feld behaupten geſehen; aber auch das Drama iſt ihr nicht verſchloſſen, der na-

türliche Spieltrieb als subjectiver Nachahmungstrieb (§. 515, a.) kommt ihr hier zu entschieden zu Hülfe, als daß sie nicht der kunstmäßigen Poesie ihre naiven Erzeugnisse voranschicken sollte. Die Mysterien waren die Vorläufer der modernen Tragödie, die Fastnachtsspiele der Komödie. Allein auf jenem Felde konnte sich die naive Dichtung neben der entwickelten Kunstpoesie nicht fortbehaupten; im ernsten Gebiete kennt das Volk keine andere Idealität, als die mythische, und bringt es nie vom halb Epischen zum ächt Dramatischen; die Hoffnungen, die man an die Festspiele im bairischen Gebirge knüpfte, waren irrig. Dagegen hat gerade das Volk den rechten Sinn der Realität für das Komische und der Vorgang seiner naiven Erzeugnisse in diesem Gebiete war ungleich wichtiger und fruchtbarer, als der im ernsten; daher hat sich neben der Komödie der Kunstpoesie und ihrem Theater das Volkslustspiel mit der Volksbühne mitten in den Städten erhalten längst nachdem die erstere recht in Opposition gegen sie und ihren Cynismus die feinere Komik ausgebildet hatte. Es bewegt sich naturgemäß im greiflich Komischen, wie wir es in §. 188 ff. dargestellt haben, und an diese Form knüpft sich daher die hier erwachsende Neben-Eintheilung der Komödie. Wir haben dem derben Geiste des Possenhaften sein gutes Recht zuerkannt und die Komödie der Bildung dürfte sich an dieser Quelle recht wohl erfrischen, Geist des gesunden und ungetrübt heiteren Lachens schöpfen, wie die lyrische Poesie ächtes Gefühl aus dem Brunnen des Volkslieds. Die Objectivität des Naiven geht hier so weit, daß die Rede entbehrlich wird und die Pantomime hinreicht; die alten italienischen Scherze des Pierro, Arlechine, Pantalone, der Colombine u. s. w. haben sich gerade darum auch wirklich am reinsten in ihrem Element erhalten, denn mit der Rede sind viele zersetzende Stoffe in das Volkslustspiel eingedrungen, wie S. Carlino in Neapel, die Volkstheater in Wien allerdings leidig beweisen. Raimund führte Romantik, directe Moral, Politik, Sentimentalität hinein, blieb aber in den Grundlagen noch ächt volksthümlich komisch, mit Nestroy und And. aber beginnt die Gemeinheit und die Corruption. — Wir haben im ersten Theile das naiv Komische durch den Namen Posse bezeichnet; der §. setzt dafür nur darum den Namen Burleske, weil im gegenwärtigen Zusammenhang der erstere eine besondere Form bezeichnet, und zwar diejenige, welche im Gebiete der Kunstpoesie am verwandtesten dem Volkslustspiele gegenübersteht. Es ist eine kleine Form, die gewöhnlich einer Tragödie oder einer Komödie mit rührendem Mittelpunct an Einem Theater-Abende nachfolgt, die Farce der Franzosen und von diesen mit besonderer Zierlichkeit angebaut. Sie verhält sich wie die Novelle zum Romane, sie entwickelt mit schlagender Kürze eine komische Situation. Sie mag dieselbe aus den raffinirten Zuständen der modernen Gesellschaft nehmen: auch diese laden sich in unendlichen Verlegenheiten, Contrasten aus, die sich derb in der Körperwelt nieder-

ſchlagen, und davon handelt es ſich, denn die Poſſe ſpielt eben wegen ihrer Kürze nothwendig in dem Elemente der greiflichen Komik, des Burlesken, und liebt denn bei aller Kunſtform der Behandlung auch vorneherein in der Fabel den Boden der ſinnlichen Contraſte. Ihr entſpricht das Satyr-Drama der Alten. Es war vom Volke gefordert, das ſich die Luſt des Dionyſos-Feſtes nicht ganz durch die Tragödie nehmen laſſen wollte, ſondern eine Erholung von ihrem ſtrengen Ernſte bedurfte, und dieſe Bedeutung hat auch die moderne Poſſe. Das Komiſche iſt unendlich mehr, als bloße Erholung, aber es iſt doch weſentlich auch Erholung, und wenn der deutſche Ernſt es verſchmäht, jener wehmüthigen Beruhigung, welche im Schluſſe der ächten Tragödie liegt, noch das derbe Gelächter folgen zu laſſen, ſo mag er doch dem leichteren franzöſiſchen Blute darum, weil es ſolche Abſpannung liebt, ſo wenig zürnen, als dem griechiſchen.

*. Im Uebrigen kann der Unterſchied der Hauptformen des Komiſchen keine Eintheilung begründen; die verſchiedenen Arten der Komödie, wie ſie ſich uns nach andern Eintheilungsgründen ergeben haben, ſtellen ſich ſämmtlich bald mehr auf dieſen, bald mehr auf jenen Boden, und Beſtimmteres läßt ſich nur ſo viel ſagen, was übrigens ſchon in unſern frühern Erörterungen mehrfach von ſelbſt hervorgetreten iſt: das Intriguenſpiel mit ſeinen Schachzügen gehört mehr dem Witze, das Charakterſpiel, nur nicht jenes, das den Charakter typiſch behandelt wie Moliere, dem Humor an. Daß der hochkomiſche Styl, wie er ſich bei Ariſtophanes mit dem politiſchen Stoffe verbunden hat, im großartigen mythiſchen Wahnſinn ſeiner Fabel humoriſtiſch iſt, haben wir ebenfalls ſchon früher ausgeſprochen; daß aber der Humor gern in die Poſſe heruntergreift, die Keckheit ſeiner Weltverkehrung in ihre Form gießt und ſie ſo zur Grotteske auftreibt, iſt in §. 214 gezeigt.

§. 920.

Dem Werthverhältniſſe nach ſteht die Komödie inſofern über der Tragödie, als ſie freiere, in Gemüthsgleichheit über dem Gegenſtand ſich erhaltende Subjectivität fordert und das Erhabene, das den Inhalt der Tragödie bildet, als das eine ihrer Momente mitumfaßt. Allein in dieſer Stellung wird das Erhabene nur von einer Seite, der verſtändigen, beleuchtet und kommt nicht zur Entwicklung, die Gemüthsfreiheit aber ohne die Aufgabe, in der Gewalt der ſubſtantiellen Aufregung Stand zu halten, wird leicht zur Inhaltsloſigkeit oder zum grillenhaften Spiele der willkürlichen Subjectivität.

Man muß ſich natürlich auch hier hüten, ein abſtractes Verhältniß von Geringer und Beſſer anzunehmen, auch hier wohl bedenken, daß der Gewinn im Fortſchritte zu einer reicheren Stufe immer zugleich Verluſt iſt.

Schiller (Ueber naive und sentimentale Dichtkunst S. 256 ff.) spricht den Vorzug der Komödie in folgenden Sätzen aus: „die Tragödie fordert das wichtigere Object, die Komödie das wichtigere Subject; dort geschieht schon durch den Gegenstand viel, hier nichts durch ihn und Alles durch den Dichter. Den tragischen Dichter trägt sein Object, der komische muß durch sein Subject das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten. Jener darf einen Schwung nehmen, wozu so viel eben nicht gehört, der andere muß sich gleich bleiben, er muß also schon dort *sein* und dort zu Hause sein, wohin der Erstere nicht ohne einen Anlauf gelangt. Es ist der Unterschied des schönen und des erhabenen Charakters: dieser ist nur ruckweise und nur mit Anstrengung frei, jener ist es mit Leichtigkeit und immer. — Die Tragödie ist bestimmt, die Gemüthsfreiheit, wenn sie durch einen Affect gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Wege wieder herstellen zu helfen; in ihr muß daher die Gemüthsfreiheit künstlicher Weise und als Experiment aufgehoben werden; in der Komödie dagegen muß verhütet werden, daß es niemals zu jener Aufhebung der Gemüthsfreiheit komme. Daher behandelt der Tragödiendichter seinen Stoff immer praktisch, der Komödiendichter den seinigen immer theoretisch, jener muß sich vor dem ruhigen Räsonnement in Acht nehmen, dieser muß sich vor dem Pathos hüten und immer den Verstand unterhalten; jener zeigt also durch beständige Erregung, dieser durch beständige Abwehrung der Leidenschaft seine Kunst. Das Ziel der Komödie ist einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall, als Schicksal, zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen." — Schiller hat nicht bemerkt, daß diese Sätze in Einem Zuge mit der Behauptung auch deren Einschränkung enthalten. — Daß zunächst die Komödie in gewissem Sinn höher steht, folgt für uns prinzipiell aus dem innersten Wesen des Komischen, wie es in der Metaphysik des Schönen entwickelt ist. Das Komische hat sich erwiesen als Act der reinen Freiheit des Selbstbewußtseins, das den Widerspruch, womit alles Erhabene behaftet ist, sich in unendlichem Spiel erzeugt und auflöst. Es enthält also das schlechthin Große, welches eben das Tragische ist, als das eine Moment seines Prozesses in sich, hat somit mehr, ist darüber hinaus. Man kann so zunächst immerhin sagen, das Tragische sei stoffartiger, in dem allgemeinen Sinne nämlich, daß der Dichter von der Wucht eines Gesetzes hingenommen sei, das, aus einer Welt aufgewühlter Leidenschaft aufsteigend, furchtbar, obwohl gerecht, durch die Welt geht und keinen Vollgenuß des Lebens, keine subjective Genüge gestattet. Die Leichtigkeit und Freiheit des von dieser Schwere entbundenen Geistes, der in der Komödie waltet, gleicht jener, die wir bei dem epischen Dichter gefunden haben; es ist das verwandte freie Schweben

über den Dingen, deren Gegensätze, von solcher Höhe, mit so gelöstem Sinne betrachtet, gleich werden. Allein in der Verwandtschaft steht die geistige Freiheit des Komödien-Dichters um so viel höher über der des epischen, als sie mitten in der ergreifenden Gegenwärtigkeit der dramatischen Handlung sich zeigt, im Elemente der Erschütterung sich behauptet. Die schwere, substantielle Aufwühlung der Tragödie hat sie hinter sich, die Form der Spannung hat sie behalten und bewahrt in ihr den ungetrübten Gleichmuth. Die Komödie gehört daher auch dem späteren Alter männlicher Reife, das aus Stürmen zur Ruhe und Heiterkeit gediehen ist, von keiner Gewalt der Erfahrung aus dem Gleichgewichte gebracht wird und mit klarem, heiterem Blicke Großes und Kleines als die ungetrennten Seiten Eines Weltwesens erfaßt. Allein der Fortschritt ist auch Verlust, die Leichtigkeit und Freiheit wird bei näherem Anblick selbst wieder einseitig. Sieht man auf die Tragödie zurück, so darf der Dichter doch natürlich nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes sich stoffartig verhalten. Schiller stellt zwei Sätze, die einer Vermittlung bedürfen, ohne solche nebeneinander: nach dem einen scheint die Tragödie Pathos und Affect unmittelbar aus ihrem Inhalte zu empfangen, nach dem andern ist es nur des Dichters freier Kunstzweck, Experiment, daß er die Gemüthsfreiheit aufhebt, um sie wieder herzustellen. Das Wahre wird sein, daß gleichzeitig ein aus dem Stoff aufsteigender pathetischer Schwung und eine freie Beherrschung desselben und Leitung zum Kunstziele zusammentreffen müssen. Dem unreifen Jüngling scheint jener Schwung leicht das Ganze der poetischen Begeisterung, aber die ächte Ironie ist ihre andere, wichtigere Seite. Wenn wir nun vom epischen Dichter sagten, er habe seine Ruhe noch nicht auf dem stürmischen Meere bewährt, so gilt vom komischen Dramatiker, daß er sie *nicht mehr* auf diesem Schauplatz bewähre; oft, weil er es nicht will, oft auch, und, so lang er es (durch Tragödieen) nicht gezeigt hat, immer vielleicht, weil er es nicht kann. Die Komödie enthält das Erhabene, das Tragische in sich, aber nur um es, noch ehe es sich entwickelt, an seiner Einseitigkeit zu fassen und in sein Gegentheil mit plötzlichem Umschlag überzuführen. Sie muß verhüten, daß wir uns in seinen Ernst vertiefen, sie darf daher alles Erhabene nur von der Seite des Verstandes auffassen, wie in §. 179 gezeigt ist und auch Schiller weiß. Der Humor gründet tiefer, als der Witz, er hat eine Wärme, ein Pathos zur Voraussetzung, aber auch er eilt von dieser Vertiefung fort zu der blos theoretischen Auffassung, wie Schiller es nennt, er muß es, um die Verkehrung alles Erhabenen als bloße Ungereimtheit, Narrheit belächeln zu können. Die Leichtigkeit ist also um den Preis erkauft, daß das, was den großen Inhalt des ernsten Drama bildet, wirklich auch zu leicht genommen wird; jetzt, dießmal, auf diesem Standpuncte mit Recht, aber nicht mit Recht, wenn man das ganze Schöne im

Auge hat, das auch den andern Standpunct fordert, welcher in die reine Form den ethiſchen Ernſt einſchließt. Es iſt im Erhabenen, ſagt §. 229, dem ganzen Schönen ein Unrecht geſchehen, indem das Moment der Sinnlichkeit, Einzelheit, Gegenwärtigkeit negirt wurde; das Komiſche iſt auch ein Unrecht, indem es die Idee negirt. Die humoriſtiſche Subjectivität weiß ſich als Hort und Bürge der Idee, nur darum wagt ſie, in jeder Geſtalt ſie zu verflüchtigen und aufzulöſen, aber ſie behält ſich ebendarum die wahre Wiederherſtellung derſelben ſtets nur vor, iſt mit keiner Wirklichkeit derſelben zufrieden, gönnt keiner, ſich auszubreiten. Und das iſt der gute, der höchſte Fall. Verbirgt ſich unter dem ſubſtantiöſen Pathos der Tragödie leicht die überſchauende Weisheit und den Stoff beherrſchende Ironie, lockt daher dieſe Dichtart Geiſter an, die es nie über das Pathologiſche bringen, ſo iſt die leichte Luft der Komödie auch das Element für die windigen Geiſter, für die leere Subjectivität im ſublimeren und im niedrigeren Sinne: jene kennt nicht den Ausgangspunct vom Ernſt im komiſchen Prozeſſe, verflüchtigt geiſtreich Alles im Schaum des inhaltsloſen Spiels, wie unſere Romantiker es als Prinzip aufgeſtellt und geübt haben; was ſie noch Stoffartiges bewahrt, iſt die reine Grille, die Caprice, die ſo wenig komiſch, als ernſt motivirt iſt; dieſe zerrt an den Lachmuskeln um jeden Preis und meint, das Komiſche dürfe gemein ſein, weil es ſich mit dem Gemeinen befaſſen muß. Da verlangt die poſitive Idealität des Ernſtes wieder ihr volles Recht und man ſehnt ſich, daß ſie mit dem ſtrengen Antlitz unter die Narren trete. Shakespeare hat in ſeiner letzten Periode nur Komödieen mit beſonders ſtarker Grundlage des Ernſtes geſchrieben: Cymbeline, Wintermährchen, Sturm, Maaß für Maaß (die gallige Satyre Timon von Athen nicht zu rechnen); aber, was wichtiger iſt, er hat den Hamlet vollendet, Julius Cäſar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, Macbeth, Othello gedichtet, gedankentief, ſtahlhart, gedrängt und geſättigt von finſterer Kraft und furchtbarem Schickſalsgefühle, doch aber ohne die Freiheit des Gemüths in die Gewalt des Affects zu verlieren und ohne ſtoffartige Bitterkeit in der Schlußempfindung.

Anhang zur Lehre von der dramatischen Dichtkunst.

Die Schauspielkunst.

§. 921.

Die Dichtkunst hat die sichtbare und hörbare Welt nur der innern Vor- 1.
ellung wieder eröffnet. Bis zur vollen Gegenwärtigkeit, aber zunächst in der-
lben Grenze, ist dieß im Drama geschehen; hier aber wird diese Grenze noth-
endig durchbrochen, die innere Gegenwart geht in die äußere, sinnliche über,
dem die lebendige Persönlichkeit mit den Mitteln der Darstellung für das
.uge und Ohr, Action und Declamation, als Material herbeigezogen wird,
n das Werk der Poesie zur Anschauung zu bringen. Die Schauspielkunst,
elche dieß leistet, ist zwar blos anhängend, aber, weil die Reproduction des
ichtwerks productiv künstlerischen Geist fordert, die höchste unter den anhän-
nden Künsten. Ihre Geschichte zeigt in entschiedener Gestalt den Gegensatz 2.
:s direct idealen und des charakteristischen Styls.

1. Daß nicht bloß die sichtbare, sondern auch die hörbare Welt von der Dichtkunst für die innere Vorstellung wieder aufgethan ist, muß hier ausdrücklich noch aufgenommen werden. Diese Kunst spricht, aber sie spricht nicht nur selbst, sondern führt uns durch ihr Sprechen das Sprechen der dargestellten Personen vor und bringt uns überhaupt die Tonwelt vor den inneren Sinn. Nur in der lyrischen Form fällt das Sprechen als Vehikel der Kunst und als Inhalt, den dieses Vehikel uns mittheilt, einfach zusammen, denn der Dichter spricht hier im eigenen Namen; das Epos meldet uns vom Sprechen und von Tönen, und kann allerdings, doch ist dieß nicht wesentlich und nothwendig, die Personen auch in directer Rede sprechend einführen; in der dramatischen Dichtkunst dagegen spricht der Dichter als objectiv gewordenes, in seine Personen auseinandergelegtes Subject so, daß man vielmehr nur diese vernimmt und daß sie gegenwärtig sprechend die Handlung erwirken. Dieß Alles also zunächst nur für die innere Vorstellung. Die Poesie hat auf alle Sinnenwirkung, bis auf das

dünne Band des (zunächſt nicht mimiſchen, nicht künſtleriſchen) Vortrags verzichtet. Was dadurch gewonnen iſt, haben wir geſehen; aber der unendliche Gewinn iſt auch ein weſentlicher Verluſt. Das Schöne will auf die wirkliche, eigentliche Sinnlichkeit, nicht blos auf die innere wirken, es will *ſein*, die Kunſt iſt nicht umſonſt höhere Einheit des Naturſchönen und der Phantaſie. Die Poeſie kann nicht aus ſich ſelbſt das Band mit der wirklichen Sinnlichkeit wieder aufnehmen, ſie bewegt ſich rein in der innerlich gewordenen, ideal geſetzten; ſie muß ſich, wenn ſie den Schritt thun will, anhängend, aber doch innig mit andern Formen verbinden. Gegeben aber iſt der Schritt auf der Spitze der Dichtkunſt, im Drama. Die innerlich vorgeſtellte Gegenwärtigkeit iſt hier ſo ſtark, ſo voll bis an die Schleuſe gedrängt, daß ſie mit Macht durchbrechen, ſich auch als äußere erſchließen muß. Geſchichtlich verhält ſich dieß ſogar ſo, daß das Drama als Dichtwerk aus der ſinnlichen Darſtellung, der Mimik, zunächſt als Spiel des ſubjectiven Nachahmungstriebs, auf den wir (§. 919 Anm. 1.) ſchon zurückgewieſen haben, erwachſen iſt: nur hindert dieß nicht, die wirkliche dramatiſche Poeſie als das logiſch Voraufgehende hinzuſtellen, das als beſtimmendes Subject eines Ganzen das Element, aus dem es naturaliſtiſch erwachſen iſt, ſich künſtleriſch nachbildet und zu ſich heraufnimmt. Wir haben in der Lehre vom Weſen der dramatiſchen Poeſie durchaus die gegenwärtige Lebendigkeit der Handelnden als Grundbegriff aufgeſtellt und doch die wirkliche Aufführung noch ausgeſchloſſen. Dieß war wiſſenſchaftlich nöthig, um die Begriffe in ihrem Unterſchiede rein zu halten, und die Forderungen der Gattung laſſen ſich ſo begründen, wenn auch nur an die Schaubühne in der Phantaſie der Leſer gedacht wird. Nun aber iſt es Zeit, es auszuſprechen, daß hiemit die Gegenwärtigkeit auf dem Puncte der äußerſten Reife und Sättigung angekommen iſt, wo ſie zur äußern werden muß. Die blos innere Schaubühne leidet wieder an den Mängeln der bloßen Phantaſie vor der Kunſt, für den Leſer wie für den Dichter. Wir haben geſagt, es ſtelle ſich der dramatiſche Charakter mit greiflicher Deutlichkeit vor unſer inneres Auge: aber dabei war von dem Maaßſtabe der Deutlichkeit abgeſehen, den die wirklich ſinnliche Erſcheinung abgibt. Erſt durch dieſe, erſt in der Aufführung erkennt Dichter und Zuſchauer die Lücken und Mängel des erſt noch innerlichen Phantaſiebildes. Die Execution iſt deſſen Probſtein, ja wie alles Material durch ſeine feſten Bedingungen (vergl. §. 518, 1.), ein auf die Erfindung rückwirkender, durch die an ihm gemachten Erfahrungen Motive hervorrufender Hebel. Es iſt bekannt, wie manche große Charakter-Rollen in Berechnung für beſtimmte Schauſpieler geſchaffen ſind; namentlich erkennt der Dichter ſelbſt an der wirklichen Aufführung erſt, was ächt dramatiſch, d. h. ſchlagend, packend iſt. Die dramatiſche Poeſie kann nur an einem Orte gedeihen, wo Theater iſt. Die Entfremdung von der

Bühne, die Einschließung in die Studirstube und an den Theetisch hat uns, und zwar vor Allem uns innerliche Deutsche, mit der Fluth der bloßen Lesedramen beschenkt. So nennen wir das Drama, das entweder Seelenleben mit zu wenig Handlung darstellt oder Handlung in rascher, abgebrochener, die äußern Bedingungen der Bühne überspringender Folge, oder beides mischt, wie Göthe's Faust. Es wird immer solche Dramen geben und darf sie geben; die Poesie hat Manches dramatisch zu sagen, was sich den Schranken und der Flüssigkeit der Bühnendarstellung nicht fügt, aber das Ueberhandnehmen dieser Gattung weist bedenklich auf den Ueberschuß an Reflexion in unserer Zeit. Das reale Leben des Drama's schwankt aber um den Pol, auf welchem geistige Tiefe und Bühnenhaftigkeit zusammenfallen, so, daß nicht weniger massenhaft auf dem andern Extrem eine Literatur sich ausbreitet, die auf Kosten der geistigen Tiefe bühnenhaft wirkt, und hier besonders ist der schwache Punct dieser Dicht-Art, wie die epische den ihrigen in der platten Unterhaltungsliteratur und in der ermüdenden didaktischen Breite hat. Die Kräfte sind so vertheilt, daß tiefere Geister oft nicht verstehen, was wirkt, und die Andern, die es verstehen, keine Tiefe, keinen Gehalt haben. Doch auch hier muß man billig sein; auch Bühnendramen ohne bleibenden Anspruch an Gediegenheit des Textes muß und darf es immer geben, die Fürsten müssen ihr Gefolge haben, die Bühne will leben und kann nicht lauter Classisches auf ihr Repertoire setzen.

Die Schauspielkunst ist blos anhängend, weil sie lebendigen Stoff als Material verwendet (§. 490). Es ist derselbe Stoff wie in der darstellenden Gymnastik und der Orchestik, nämlich die eigene Person des Darstellenden, zwar in ungleich größerem Umfang und ungleich vielfältigerer, geistigerer Anwendung ihrer Ausdrucksmittel, als in diesen Künsten, aber nur um so fühlbarer den Störungen, Zufällen, Unangemessenheiten des Naturschönen ausgesetzt: dieselbe Gestalt, Stimme, Physiognomie soll abwechselnd für die verschiedensten Charaktere als Material dienen, die Person ist dabei abhängig von ihren Stimmungen, Körperzuständen u. s. w. Ja die ungleich tiefere und ausgedehntere Bedeutung, worin hier die eigene Person als Darstellungsmittel verwendet wird, ist gerade der Grund, warum der Schauspielerstand so lange gegen die öffentliche Mißachtung zu ringen hatte: denn um jederlei Ausdruck an seiner Gestalt zu zeigen, muß sich der Mimiker in jederlei Charakter und Stimmung künstlich versetzen, muß den Zustand, in den er sich so versetzt hat, durch den vollen Schein äußerer Zeichen darstellen, die sonst durchaus unwillkürlich und unbewußt den wirklichen, nicht nachgeahmten Zustand begleiten, und so liegt es nahe, den ästhetischen Standpunct mit dem moralischen zu verwechseln, den Künstler als handwerksmäßigen Lügner anzusehen, der die Gewohnheit, Stimmungen auszudrücken, in die er sich nur mit Absicht hineinversetzt, auch auf sein

Leben außer der Kunst übertrage; man denkt, er habe zu oft geweint, gelacht u. s. w. auf der Bühne, als daß man sein Weinen und Lachen außer derselben für Wahrheit nehmen könnte. Es ist zunächst richtig, daß die Versetzung des Schauspielers in die Stimmungen ganz anderer Natur ist, als die des Dichters (wie des Bildhauers, Malers, Musikers); bitterer, stoffartiger Ernst ist es natürlich auch diesem mit dem Zustande nicht, den er uns darstellt, er ist darin und er schwebt doch frei darüber; die dramatische Dichtung setzt mit doppelter Stärke dieß Schweben voraus, weil sich da der Poet in verschiedene Charaktere direct und abwechselnd verwandelt, allein derselbe fingirt nicht mit der vollen Stärke sinnlicher Gegenwart, als sei der dargestellte Zustand der seinige, er tritt nicht vor uns hin und gibt die ganze Wärme der Unmittelbarkeit des Zustandes vor, als durchdränge derselbe sein Wesen bis auf jeden Nerv; der Schauspieler thut es und darum fällt auf die künstlerische Absicht und Versetzung, womit er es thut, ein geschärfter Accent des bloßen Scheins. — Im Verhältnisse zum Dichter liegt nun die andere Seite der Abhängigkeit, wodurch die Schauspielkunst zur blos anhängenden wird: der Inhalt der Darstellung ist von jenem vorgezeichnet, der Schauspieler kann als solcher nicht zugleich der Erfinder sein, denn er kann ja in einer Handlung nur Einen Charakter, ein Glied derselben darstellen, nicht sein Subject, wie der Dichter im Acte seiner Phantasie, in viele zerlegen und verwandeln (daß ein Schauspieler oft mehrere Rollen in einem Stück übernimmt, wäre lächerlich hier geltend machen zu wollen). Es ist bekannt, wohin das Schauspiel durch Improvisiren versinkt. Eben hier liegt nun aber auch der Punct, von dem die Ehrenrettung der Schauspielkunst ausgeht. Um die Schöpfung des Dichters in den vollen Schein der Wirklichkeit zu übersetzen, muß ihm der Mime, wie Eckhof sagt, „in das Meer der menschlichen Gesinnungen und Leidenschaften nachtauchen, bis er ihn findet". Hier ist eine Reproduction gefordert, wie in keiner blos nachbildenden, vervielfältigenden, erequirenden Kunstübung, eine Reproduction, die zur Production wird. Hat der Schauspieler dem Dichter in seinen Geist, so hat er ihm auch in seinen Gehalt, seinen Ernst, seine Idealität nachzutauchen und es gilt nichts Geringeres, als den hohen Zweck, Menschen, Menschenleben, Menschenschicksal darzustellen. Er bildet auch nicht blos nach, er entwickelt, ergänzt, füllt aus; neben dieser Erfüllung, dieser Herausführung in die volle Farbe erscheint das Werk des Dichters wieder als bloßer Entwurf, ist, wie wir gesehen, blos innerliches Phantasiebild, dem es an Fülle und Schärfe fehlt. Der ächte dramatische Dichter rechnet auf diese Ergänzung, führt nicht bis in's Kleinste aus, läßt Einzelnes relativ skizzenhaft, schneidet dem Schauspieler die Selbstthätigkeit nicht ab. Der Act der Versetzung in das Werk des Dichters fordert also in erster Linie verwandtes Genie, Intuition; dazu aber den Ernst und Fleiß

des Denkens, des Einarbeitens, und derſelbe hat ſich nicht nur auf die einzelne Rolle, ſondern auf das Ganze zu erſtrecken, denn ſie iſt Glied des Ganzen, und auf dieſes muß alſo auch die geniale Intuition ſich ausbreiten: der Schauſpieler muß die Idee ſeiner Rolle ebenſoſehr aus der Idee des ganzen Drama, als aus dieſer ſelbſt ſich erzeugen. Hier liegt denn zugleich ein weſentliches Moment der Kunſtmoral für dieſen Stand: die Pflicht der Einreihung in das Ganze, der Unterordnung unter daſſelbe, die Bezwingung der Eitelkeit im Dienſte des Ensemble. Zwiſchen dem geiſtigen Eindringen in die Rolle und der Ausführung liegt nun die Nothwendigkeit eines umfaſſenden Studiums des hiehergehörigen großen Gebietes des Naturſchönen: des phyſiognomiſchen, pathognomiſchen Ausdruckes (vergl. §. 338 ff.), des Menſchenlebens überhaupt im weiteſten Sinne. Der Schauſpieler, welcher der Reflexion mehr, als dem Talente, verdankt, ſetzt Einzelzüge aus den Erwerbungen dieſes Studiums muſiviſch zuſammen, dem genialen ſchießen dieſelben von ſelbſt organiſch an das mit Einem inneren Wurfe der Phantaſie dem Dichter nachgeſchaffene Charakterbild an, und die Mühe des Denkens und Uebens iſt getragen von dem magiſchen Zuge dieſes Schauens. — In der wirklichen Ausführung iſt das nächſte Moment die Herſtellung der ſog. Maske; es iſt von Wichtigkeit, weil es hier gilt, der Schauſpielkunſt im Mittelpunct ihrer Schwäche, der Incongruenz der lebendigen Perſönlichkeit zu dem geiſtigen, concret gedachten Bilde des Dichters, mit allen Mitteln der Kleidung, Behandlung der Haare u. ſ. w. nachzuhelfen. Was aber von Unangemeſſenheit zurückbleiben mag, wird durch ächte Kunſt im wirklichen Spiele momentan verwiſcht; denn der fortgeriſſene Zuſchauer erzeugt ſich das Bild der Erſcheinung aus dem geiſtigeren Theile der Darſtellungsmittel und die Phantaſie hat die wunderbare Fähigkeit, darüber wirklich die Geſtalt anders, namentlich heroiſch größer zu ſehen, als ſie iſt. Dieſe geiſtigeren Mittel beſtehen denn in der Activität der Geſtalt für Auge und Ohr, Action und Declamation: jene umfaßt Geſichts-Ausdruck, Geſticulation der Hände, Bewegung der Füße und des ganzen Körpers, wobei das Verweilen in einer Geſte, das Verhalten in der Ruhe ſo weſentlich iſt, als die Reihe der wirklich bewegten Momente, das ſtumme Spiel ſo wichtig, als das mit der Rede verbundene; dieſe erhebt die unendliche Tonwelt der Sprache nach Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Beſchleunigung und Langſamkeit zum künſtleriſchen Ausdruck des Charakters und jeder ſeiner innern Bewegungen. Die letztere Unterſcheidung iſt namentlich für den Schauſpieler wichtig: der Charakter bleibt ſich im Wechſel der Stimmungen und Affecte gleich, ſein ſtehendes Gepräge ſoll aber ebenſowenig den letztern ihre momentane Gewalt und Wärme entziehen, als von denſelben überwachſen und aus den Fugen ſeiner Grundzüge getrieben werden. Die Deutſchen ſind beſſere Darſteller des

(ächt individuellen) Charakters, Italiener und Franzoſen der Leidenſchaft. Wir müſſen uns verſagen, den ganzen Reichthum wichtiger Begriffe und Bobeachtungen zu entwickeln, der in den hier angedeuteten Hauptſeiten der Darſtellungskunſt eingeſchloſſen liegt, verweiſen ſtatt deſſen auf Rötſcher: „Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung in ihrem organiſchen Zuſammenhang wiſſenſchaftlich entwickelt“ und bemerken nur noch, daß vermöge der Aufgabe des Ensemble der einzelne Mime auch das Einzelne ſeiner Mittel auf die Zuſammenwirkung mit den andern zu berechnen hat: die Lehre von der Schauſpielkunſt hat es weſentlich auch mit dem Einklange des Zuſammenwirkens zu thun, nicht nur im tieferen Sinne, ſondern im Heraustreten für das Gehör und namentlich für das Auge in der Gruppirung des Perſonals und ihrem Wechſel. — Iſt es nun allerdings wahr, daß die Gewohnheit der Verſetzung in Charaktere und Stimmungen und der künſtlichen Annahme des vollen, unmittelbaren Scheins dieſer Verſetzung eine Gefahr mit ſich bringt, den Menſchen auszuhöhlen, auf den eiteln Schein zu ſtellen, ſo hat der ächte Mime in dem hohen und würdigen Begriffe der Bedeutung ſeiner Kunſt, eine Interpretinn der Dichtkunſt und durch ſie der ewigen Wahrheit des Menſchenlebens zu ſein, in dem Ernſt und Fleiß, den dieſer Begriff fordert und mit ſich bringt, das ſichere Gegenmittel und iſt der Stand großen Verſuchungen ausgeſetzt, ſo iſt er nur um ſo achtungswerther, wo er ihnen widerſteht. — Eine weitere Schwäche dieſer Kunſt, welche unmittelbar damit gegeben iſt, daß ſie in lebendigem Stoffe darſtellt, beſteht in der Flüchtigkeit ihrer Wirkung; ſie „ſchreibt in's Waſſer“. Ein Streben nach um ſo ſtärkerem momentanen Erfolg, Empfindlichkeit über Tadel, gereizte, nervöſe Stimmung wird dadurch erklärbar, ſelbſt entſchuldbar, den höheren Künſtler ſtärkt dagegen das Bewußtſein der Intenſität und des ſtillen Nachwirkens der Wirkung.

2. Der Gegenſatz der Style in der Poeſie ſpricht ſich ſo ſchlagend in der Schauſpielkunſt aus, daß er durch ſie in volles Licht tritt, an ihr auf's Belehrendſte nachgewieſen werden kann. Dem plaſtiſchen Charakter des antiken Drama's entſprach die Maske, der Kothurn, die feierlich typiſche Kleidung, das einfach große Syſtem der Bewegungen, wodurch der Schauſpieler als wandelnde Statue erſchien, der recitativartige, ſtellenweiſe in Geſang übergehende Vortrag. Hier galt es nur die ſubſtanziellen, gewaltigen Grundzüge; die Durchführung in das Spezielle und Individuelle, die feinere Schattirung war ausgeſchloſſen. Es hieng dieß Alles mit der Scenerie, zu der wir erſt im folg. §. übergehen, namentlich dem Spiel im hellen Tageslichte zuſammen. In Allem iſt das moderne Spiel das gerade Gegentheil, das volle Bild des maleriſchen Styls im Gegenſatze des plaſtiſchen; hier wird durchaus ſpezialiſirt, detaillirt, während dort generaliſirt wird, hier iſt Alles porträtartig, phyſiognomiſch. Allein der Gegenſatz

erneuert ſich innerhalb dieſes Styls; theils iſt er ein nationaler ebenſo wie in der Poeſie: Italiener und Franzoſen haben in der hohen Tragödie immer noch etwas Geſang-artiges, Recitativ-ähnliches im Vortrag, ſtrenge, gemeſſene Regel, einfach große Bewegung, plaſtiſches Verweilen im Spiel, in der Komödie bringt wenigſtens die generelle Behandlung der Charaktere eine geringere Individualiſirung mit ſich. Die franzöſiſche Art war mit der poetiſchen Dramaturgie und geſammten conventionellen Diſciplin in Deutſchland eingedrungen und ward von Eckhof geſtürzt, der die wahre und individuelle Sprache und Tonleiter der Natur zum Geſetz erhob. Nun aber riß mit dem bürgerlichen Drama und ſeiner proſaiſchen Redeform, dann mit dem wilden Schrei der Sturm- und Drang-Periode ein Grad des Naturalismus ein, der eine neue Reaction des plaſtiſchen, claſſiſch idealen Styls hervorrufen mußte: er knüpfte ſich an Göthe's und Schiller's claſſiſche Werke, man führte ſogar wieder franzöſiſche Tragödieen in den Kampf. Dieß führte abermals in gleichtöniges Pathos, jambiſche Modulation ohne Naturwahrheit des Tonfalls, kaltes Anſtands-Syſtem; die entgegenſtehende Richtung mußte abermals ihr Recht zurückfordern. Seither ſuchen wir einen charakteriſtiſchen Styl, der naturwahr individualiſirt und doch ideal iſt, wie in der Poeſie und in allen Künſten, aber dem richtigen Begriffe des Zieles bringt die Zeit nicht die hinreichende Kraft und Friſche entgegen, den falſchen Ueberſchuß der Reflexion fühlt man nirgends mehr, als auf dieſem Gebiete. — Statt alles Weiteren beſchränken wir uns hier, auf das treffliche Werk von Ed. Devrient: „Die Geſch. d. deutſchen Schauſpielkunſt" zu verweiſen.

§. 922.

Die Schauſpielkunſt ſetzt die Bühne voraus: die Baukunſt, die Malerei und als Stimmungsmittel die Muſik verbinden ſich mit ihr und es entſteht eine Vereinigung aller Künſte, in welcher die Poeſie der beſtimmende Mittelpunct iſt (vergl. §. 544 a.). So kehrt denn dieſe zu der bildenden Kunſt im eigentlichen Sinn, hiemit die geſammte Kunſt auf ihrer Spitze zur Unmittelbarkeit zurück und erreicht hiedurch eine äſthetiſche Wirkung auf die Gemüther, welche auch zu einer ſittlich politiſchen Macht wird.

Der ganze Inhalt unſerer Kunſtlehre erſpart uns eine Widerlegung der R. Wagner'ſchen Theorie von einer Verbindung ſämmtlicher Künſte im Theater, von einem Kunſtwerke, das Drama, Oper, Tanz und hiemit lebendige Plaſtik, Gemälde und architektoniſche Schönheit gleichzeitig in der Art ſein ſoll, daß wenigſtens die erſteren dieſer Künſte zu gleichen Theilen in der Verbindung wiegen. Jede Kunſt hat das ganze Schöne auf ihre Weiſe und es gibt daher keine andere richtige Verbindung von Künſten,

als eine ſolche, worin entſchieden Eine Kunſt herrſcht, die andere, oder die andern nur mitwirken; die Verſchüttung dieſer feſten Geſetze iſt moderner Ueberreiz und führt praktiſch zum überladenen, phantaſtiſchen Opernpompe. — Auf die untergeordneten Formen, worin Poeſie mit Geſang und Muſik wechſelt, die Miſchgattungen zwiſchen Oper und Drama: Melodrama, Singſpiel, Vaudeville konnten wir uns bei dem Umfang der großen Aufgabe nicht einlaſſen. — Die Muſik wirkt denn in dieſer Verbindung der Künſte nur als Stimmungsmittel vor und zwiſchen den Acten, vorbereitend, auflöſend mit. Was die Bühnen-Einrichtung betrifft, ſo können wir nur im Ganzen und Großen hervorheben, wie ſich der Gegenſatz der Style auch hier ausſpricht. Das Tageslicht gehört weſentlich zu dem plaſtiſchen Style der antiken Mimik; das Lampenlicht iſt maleriſch, wird auf die Bühne concentrirt und beleuchtet mit berechneter Sammlung der Strahlen das detaillirende Spiel. Maleriſch iſt auch die größere Tiefe der modernen Bühne und ihre vollere Scenerie; die antike kannte nur offene Räume, dieſe ſtellt ebenſoſehr, ja häufiger innere Wohnräume dar und weist dadurch Hand in Hand mit der Poeſie auf die Ausbildung des Innerlichen im Privatleben. Von den Extremen der Dürftigkeit und des falſchen Pomps auf unſern Theatern iſt in Kritik und Aeſthetik oft und hinreichend geſprochen. Uns beſchäftigt hier die weſentliche innere Bedeutung einer Anſtalt, welche alle ſinnlichen Mittel zuſammenfaßt, um den geiſtigen Gehalt der Poeſie mit der Macht des Augenblicks und den Wirkungen für Auge und Ohr in tauſende von Gemüthern zu werfen. Wir haben ſchon die dramatiſche Poeſie an ſich als die Spitze aufgefaßt, mit welcher das Syſtem der Künſte in ſich zurückläuft und ſeine Gegenſätze in erfüllte Einheit zuſammenſchließt (§. 895); in ihrer Verbindung mit Schauſpielkunſt und Bühne geſtaltet ſich dieſer Zuſammenſchluß noch ſpezieller, indem das ſubjective geiſtige Weltbild nicht nur für die innere Vorſtellung, ſondern auch für die äußeren Sinne objectiv wird, und auch dieß nicht in unbewegter Ruhe, ſondern mit wirklicher Bewegung und wirklich tönender Sprache. Da dieſe nun weſentlich iſt, da nicht mehr, wie in der Poeſie an ſich, die Schrift genügen kann, ſo iſt das Element der Muſik, der Ton, wiewohl in der veränderten Potenz der Sprache, im eigentlichen Sinne des Worts mit der Dichtkunſt vereinigt, und ebenſo, was wichtiger iſt, in Architektur und Scenerie die bildende Kunſt mit ihrer eigentlichen Wirkung auf das äußere Auge. Durch die theatraliſche Execution des Drama's biegt ſich alſo die Kunſt auf ihrem geiſtigſten Gipfel auch in dieſer unmittelbaren Bedeutung zu ihrem Anfang, zu ihrer erſten Hauptform um. So entlädt ſich nun hier der höchſte Kunſt-Inhalt als Blitz der augenblicklichen, vollen, ganz geiſtigen und ganz ſinnlichen Wirkung und hiemit öffnet ſich wie in keiner andern Form die Kunſt in das Leben. Sie kann nicht weiter inner-

halb des eigenen, rein äſthetiſchen Cirkels, ſie hat Alles durchlaufen, erfüllt, zuſammengefaßt, ſie durchbricht den Kreis und ergießt ſich in die Wirklichkeit des Menſchenlebens. Es kann auch hier nicht ihre Abſicht ſein, direct ſittlich, politiſch zu wirken, wenn ſie ächte Kunſt bleiben will, aber die rein äſthetiſche Wirkung des Drama's auf der Bühne läßt ungeſucht und mit innerer Nothwendigkeit unendliche Wirkungen im Menſchen und Bürger zurück, wie kein anderes Kunſtwerk, Wirkungen, welche ſich durch die Gewalt der gemeinſchaftlichen Erſchütterung, die in Einem Momente ganze Maſſen durchzittert, in jedem einzelnen Zuſchauer ſo verſtärken, als erweiterte und vervielfachte ſich ſein Herz um ſo viele Herzen, als hier gemeinſchaftlich ſchlagen und pochen. Wenn man von Schiller's Abhandlung: „Die Schaubühne als moraliſche Anſtalt betrachtet" die unrichtigen Begriffe von direct ſittlichem Berufe der Kunſt abzieht, ſo bleibt immer noch dieſe große Wahrheit zurück. Hier, vor dieſem majeſtätiſchen Thore, das ſich nach dem wirklichen Leben öffnet, iſt das Syſtem der Aeſthetik zu Ende; das andere Grenzgebiet, das wir noch zu betreten haben, liegt ſchon entſchieden außerhalb.

Anhang zur Lehre von der Dichtkunst überhaupt.

Satyrische, didaktische Poesie, Rhetorik.

§. 923.

Außer dem Schritte, wodurch die Poesie schließlich innerhalb der reinen Kunstsphäre sich mit andern Künsten verbindet, ist nur noch der eine möglich, wodurch sie sich nach dem fremden geistigen Gebiet öffnet, woran sie am nächsten grenzt: der Prosa (vergl. §. 848). Es entsteht eine Mischung des Schönen mit dem Wahren und Guten, welche, obwohl nicht rein ästhetisch, doch von großer allgemein menschlicher, geschichtlicher Bedeutung ist. In keiner andern Kunst ist dieß Grenzgebiet so ausgedehnt und mannigfaltig.

Die Kunst kann innerhalb ihrer selbst nicht weiter, sie tritt über ihre Grenze hinaus und geht verschiedene Mischungsverhältnisse mit der scheinlosen, von der ästhetischen Einheit mit dem Bilde gelösten Idee, mit der reinen Darstellung des Wahren und Guten ein. Von anderem Standpuncte, vom Boden der Prosa gesehen, ist es umgekehrt ein Uebergreifen dieses Gebiets in das ästhetische, eine Vermählung der nackten Wahrheit mit dem Schönen, eine Erhebung, wenn man will; „die Fußgängerinn Prosa entlehnt das Fuhrwerk der Dichtkunst“ (Plutarch V. d. Lect. d. Dichter C. 2). Diese zwei Auffassungen widersprechen sich nicht, sondern heben sich in den Begriff eines Entgegenkommens beider Sphären auf; praktisch findet in unbestimmten Uebergängen bald der eine, bald der andere Standpunct seine Anwendung, denn bei dem einen Poeten ist es mehr Nachlassen der Dichterkraft, bei dem andern Aufstreben vom Abstracten zum Anschauungsvollen, was dem Prozesse zu Grund liegt, durch welchen lehrhafte oder satyrische Erzeugnisse entstehen. Das Wesentliche ist immer, daß von der Idee, vom Allgemeinen aus das Bild gesucht und äußerlich hinzugezogen wird, es gibt aber unendliche feine Unterschiede der Innigkeit oder Aeußerlichkeit im Anklingen und Mitklingen des ästhetischen Elements und die Grenze, wo das reine organische Band der Bestandtheile bricht oder die Kraft nicht reicht, es zu

knüpfen, ist so zart, daß sie nur im Einzelnen am concreten Kunstwerk aufgedeckt werden kann. Daß wir den Werth der Formen, welche hier noch zu betrachten sind, darum nicht überhaupt herunterſetzen wollen, weil wir sie, wenn der rein ästhetische Maaßstab angelegt wird, als blos anhängende bestimmen, dieß ist bereits in §. 742, Anm. 1. ausgesprochen, wo von den verwandten Seitenzweigen der Malerei die Rede war, der einzigen Kunst, welche mit der Poesie den Uebergang in ein gemischtes Grenzgebiet von so großer Ausdehnung und Fülle theilt. Das ästhetische Urtheil zieht seine Strenge zurück, sobald nur zugestanden wird, daß das Gemischte eben nur gemischt ist; das Leben ist reich an Formen und gerne leiht die eine der andern ihre Mittel. Satyre und Didaktik nebst Rhetorik gehören zu den gewaltigsten Hebeln des ethischen, politischen Lebens und die Bewegung der Geschichte wäre ohne sie nicht zu denken. Ihr Wesen und ihre reichen, gerade durch ihre gemischte Natur schwierigen Formen sind daher der gründlichsten Untersuchung werth, aber in gesonderter Behandlung oder als Anhang einer Poetik; die Aesthetik ist durch den großen Umfang ihres Ganzen zur Kürze genöthigt. Daß aber dieses Gebiet nur einen Anhang der Lehre von der Poesie, nicht einen Theil derselben bilden kann, bedarf längst keines Beweises mehr; eher wäre es der Mühe werth, zu erklären, wie es kam, daß man so lange die grobe logische Sünde der Eintheilungen übersehen konnte, die das Didaktische und Verwandte dem Epischen, Lyrischen, Dramatischen coordinirten. Schon der erste Blick zeigt, daß eine Erscheinung, welche, außer andern, unbestimmteren Formen, wechselnd die Gestalt des einen oder andern dieser drei Zweige annimmt, nicht einen Zweig neben denselben bilden kann. Der innerste Grund lag in der Verkennung des reinen Wesens der Poesie; diese geistigste aller Künste, die als solche am nächsten an dem Gebiete der Prosa liegt, verbarg dem noch ungeübten Auge den unendlichen Unterschied des Wahren, das ganz in reinen Schein verwandelt ist, von dem Wahren, das sich nur nebenher mit dem Scheine bekleidet. Man sah, wie die Dichtkunst nach allen Seiten vielfacher und massenhafter, als es irgend einer andern Kunst möglich ist, in dieß gemischte Gebiet übergeht, und man übersah die feine, aber scharfe Linie, welche auf allen Puncten dieses Austretens überschritten wird. — Uebrigens ergibt sich nun (vergl. §. 546. 547) eine merkwürdige Parallele mit derjenigen Kunst, welche, die entfernteste von der Poesie, am Eingange des Systems der Künste liegt, mit der Architektur. Wie jene mit dem ethischen Gebiete, so ist diese mit dem des Zweckmäßigen durch die engsten Bande verflochten. So mündet die Kunst an ihrem Anfangs- und Endpuncte in das außerästhetische Gebiet: dort erhebt sich ihre Basis auf dem breiten Boden des praktischen Bedürfnisses, hier streckt sich ihr Gipfel in die Luft der schmucklosen Wahrheit.

§. 924.

Am nächsten der reinen Poesie steht die Satyre. Sie unterscheidet sich innerhalb ihres allgemein negativen Charakters in eine negative, indirecte und eine positive, directe. Beide wenden komische Mittel an, die erstere aber erhebt sich je nach Geist und Stimmung in das Gebiet der rein ästhetischen Komik (vergl. §. 547). Sie folgt in ihren bestimmteren Bildungen den Gebieten der reinen Poesie, liebt, wie die verwandte Richtung der Malerei (vergl. §. 742), die Caricatur und erzeugt auf diesem Wege komische Gegenbilder der großen Hauptzweige (bei speziellerer Richtung auf die Form Parodie und Travestie). Die zweite Art der Satyre ist prosaischer und versinkt in das Dürftige und Gemeine, wenn sie nicht, obwohl zunächst immer auf Einzelnes gerichtet, in das Allgemeine und Große geht und aus dem Pathos der Idee fließt.

Wir stellen die Satyre vor das Didaktische, da der Gang, der sich schrittweise vom rein Aesthetischen entfernt, hier der natürlichere ist. Es kann nicht auffallen, wenn der Grund ihres engeren Verhältnisses zur ächten Poesie in die Negativität ihres Verhaltens gesetzt wird; denn negativ ist seinem Wesen nach das ganze Gebiet der komischen Dichtung, an welches sich die Satyre lehnt, sofern alles Komische das Bewußtsein des wahren Verhältnisses von Idee und Bild aus dem schlagenden Widerspruche seiner Verkehrung, also durch eine Negation erzeugt. Der Unterschied, wie er schon bei Betrachtung der Caricatur in der Malerei (§. 742, Anm. 1.) hervorgehoben ist, beruht darin, daß die Phantasie in Erzeugung des rein Komischen dennoch naiv, harmlos zu Werke geht, also das Verfahren positiv ist, während die Satyre, geführt von stoffartigem Unwillen gegen die verkehrte Wirklichkeit, an die sie mit Bewußtsein den Maaßstab der Idee hält, auch in der Grundstimmung ihres Verfahrens negativ ist. Hier aber macht sich ein Unterschied geltend: eine im engeren Sinne negative Form stellt sich mit entschiedenem Anspruch auf höheren poetischen Werth neben eine solche, die, unbeschadet der negativen Natur des ganzen Gebietes, also nur beziehungsweise positiv verfährt und prosaischer ist. Man bezeichnet den Unterschied gewöhnlich als den der lachenden, harmlosen und der strafenden, scharfen Satyre. Der Sprachgebrauch ist nicht passend; die negative oder indirecte Satyre ist immer gewaltsamer, als es scheint, und geht zu sichtbar gewaltsamer Form über, und die directe, positive Satyre kann auch mild predigen. Es fragt sich nun, wie und warum die erstere der reinen Komik näher steht. Zunächst, wenn man nicht die Grenze zwischen dieser und der Satyre verwischen will, muß man als das Spezifische der letzteren jene Grundlage des Unwillens, der Bitterkeit gegen die Welt, die dem Maaßstabe der Idee widerspricht, die unpoetische Grundstimmung festhalten. So

iſt ein Schelten und Schimpfen auf das griechiſche Leben, wie es geworden, der Grundzug der Ariſtophaniſchen Komödie, ſo beginnt J. P. Fr. Richter mit Ergießung Swift'ſcher Galle. Dieß Ausſprechen der Bitterkeit iſt eigentlich poſitive, directe Satyre, allein bei ruhigerem, objectivem Ueberblick und reicher Begabung entwickelt ſich von ſolchem Ausgangspunct eine andere Form des Verhaltens. Die Idee, der Maaßſtab der Dinge, wie ſie ſein ſollen, wird nicht mehr ausdrücklich fixirt und für ſich hingeſtellt, ſondern als eine verhüllte Macht, als verſchwiegen wirkende Folie den Dingen untergeſchoben; nun wird nicht mehr direct geſagt: ſo ſollte die Welt ſein und ſo iſt ſie doch nicht, ſondern die geſchilderten Gegenſtände ſelbſt müſſen dieß durch ihre Widerſprüche, ihre Mißgeſtalt bekennen. Hier verändert ſich denn Grundſtimmung und Verfahren. Jene iſt nicht mehr die ausſchließlich bittere, denn dem Unterſchieben liegt ein Gefühl der Wahrheit zu Grunde, daß doch wirklich die Macht der Idee ſelbſt in der argen Welt nicht zu Grunde gehen kann; wie tief der Zorn und Aerger ſein mag, er wendet ſich doch unwillkürlich zum freieren, unbefangeneren Lachen; er iſt geneigt, das Böſe für Thorheit zu nehmen, wie die ächte Komik; das Verfahren, die Darſtellung wird anmuthig, leicht, ſpielend, liebenswürdig, nachläßig, geht in das objective Verfahren über, gibt ein Weltbild, und dieß wirkt wieder zurück auf die Stimmung, denn der Dichter muß Liebe für ſeine Narren gewinnen, wenn er in längerer Beſchäftigung, wie ſie ein ausführlicheres Gemälde, z. B. die beſtimmte Form des Romans mit ſich bringt, mit ihnen umgeht. Nur darf man immer nicht ohne Weiteres von Harmloſigkeit reden, denn mag auch das ganze Bild mit Liebe gepflegt ſein, die Bitterkeit und das Schelten bricht doch im Einzelnen herb genug durch. Die Satyren des Horaz gehören der ſogenannten lachenden Form an, aber von durchgehender freier Komik iſt doch auch hier nicht die Rede. Ein Hauptmerkmal des Unterſchieds von der freien Komik iſt nun immer die Neigung zum Uebertreiben, zur Caricatur. Der Prozeß, welcher dem Wirklichen die Idee als Folie unterlegt, hat im rein Komiſchen nicht ebenſo nothwendig dieſe Wirkung, weil es nicht von derſelben bewußten Schärfe der Entgegenſetzung ausgeht. Auch die lachende Satyre faßt die Wirklichkeit hart und gewaltſam mit dem Maaßſtabe der Idee an und zwingt ſie, ihre Verkehrtheit durch Ueberladung des Häßlichen zu bekennen; auch die Sittengemälde eines Horaz ſind Caricaturen. Wie die Malerei (vergl. §. 742, 2.) ſteigert nun auch die Poeſie dieſe Form bis zum phantaſtiſch Ungeheuren. Die wild gährende Phantaſie eines Rabelais und Fiſchart gibt eine Anſchauung davon. Ariſtophanes iſt trotz ſeinem phantaſtiſchen Bilden nicht ebenſo frazzenhaft, ordnet ſeine grotesken Schöpfungen zu gerechten Kunſtwerken und erhebt ſich daher von der Grundlage der ſatyriſchen Caricatur unzweifelhafter zur reinen Komik. Ein anderer Zug der

Satyre im Unterſchiede von der ächten Poeſie iſt ihre Neigung, einzelne gegebene Formen und Erzeugniſſe der Poeſie in's Komiſche zu ziehen, ſei es durch Unterſchiebung eines kleinen Subjects unter die Prädicate des großen und heroiſchen im parodirten, ſei es durch Belaſſung des Subjects und Vertauſchung der großen Prädicate mit kleinen und ungereimt modernen im travestirten Originale. Der ächte Komiker beſchenkt ſtatt deſſen die Literatur mit einer neuen Form: Cervantes parodirte oder travestirte, wie wir ſchon zu §. 882 hervorgehoben, nicht die Ritter-Romane, ſondern ſchuf in ſeinem ironiſchen Bilde des Zuſammenſtoßes der ritterlichen Romantik mit der wirklichen Welt den modernen, realiſtiſchen Roman. Gerade die Geſchichte des Romans zeigt übrigens belehrend die mancherlei Uebergänge zwiſchen Satyre und Komik. So erſchien in Deutſchland manches Satyriſche in Romanform gegen den puritaniſchen Geiſt der Romane nach Richardſon, gegen den Idealismus Klopſtock's, gegen Phyſiognomik, gegen Genieweſen, Orthodoxie, Excentricität aller Art, bis dieſe unreifen Bildungen unter wachſendem Einfluß der engliſchen Humoriſten, welche ſelbſt von der Ironie gegen Richardſon's abſolute Tugendmuſter ausgegangen waren, in J. P. Fr. Richter einen relativen, an unzweifelhaft ächter Komik jedenfalls reichen Abſchluß fanden. — Hiemit ſehen wir bereits, wie die Satyre den Zweigen der reinen Poeſie folgt, zunächſt dem epiſchen. Das komiſche Epos, das nichts als eine Parodie oder Traveſtie der Gattung iſt, haben wir bereits hieher verwieſen. Das Lyriſche muß einem Verhalten, das am liebſten mit wiederholten einzelnen Stichen ſich gegen die Welt wendet, natürlich eine beſonders angemeſſene Form ſein. Daß die Lyrik der Betrachtung und in dieſer vorzüglich das Epigramm ihr natürlicher Boden iſt, ergibt ſich von ſelbſt, aber darum iſt ihr doch das leichte Lied nicht verſchloſſen; je mehr ſie ſich allerdings in deſſen Ton verſetzt, um ſo mehr erhebt ſie ſich auch in den Humor. Ein ſchönes Beiſpiel hievon ſind Göthe's „Muſen und Grazien in der Mark“: man ſieht hier recht, welche freie Leichtigkeit in dieſer Hand Alles, ſelbſt die harte Waffe des Spottes, gewinnt. Das politiſche Spottlied muß freilich ſchwerer wiegen, doch gibt es auch hier einen reichen Unterſchied von Formen bis zu der Heiterkeit der ächten Komik. Zum Dramatiſchen kann die der Satyre beliebte Geſprächsform gezogen werden. Lucian hat das Muſter gegeben, wie man das Ausgelebte und Verkehrte in eigener Perſon auftreten und in der Dialektik der Wechſelrede ſeine inneren Widerſprüche naiv bekennen laſſen muß; Horaz geht vielfach in dieſe belebte Form über. Das ſechszehnte Jahrhundert hat ſie rüſtig aufgenommen; wir erinnern nur an U. v. Hutten's Geſpräch: die Anſchauenden. Auch die Briefform nähert ſich, wenn ſie verſchiedene Perſonen auftreten läßt, dem Dramatiſchen; Meiſterwerk für alle Zeit bleiben die Epistolae obscurorum virorum. Je

mehr ſich aber die Satyre zum eigentlichen Drama entwickelt, deſto mehr iſt ihr der Aufſchwung zum ächt Komiſchen geſichert, ja mehr noch, als im Epiſchen, weil die Selbſtverwandlung des Dichters in ſeine Perſonen ihn entſchiedener aus dem Standpuncte der Entgegenſetzung gegen die Welt, der ſeine Grundlage bildet, in die Trunkenheit des wirklichen Humors hineinreißt. Auf Ariſtophanes haben wir in dieſer Beziehung ſchon öfters hingewieſen. —

Die directe oder poſitive Satyre hält das Ideal ausgeſprochener Maaßen an den Gegenſtand, zeigt deſſen Schlechtigkeit in offenem Angriff auf und gehört alſo entſchiedener dem Boden der proſaiſchen Trennung zwiſchen der Idee und der Welt an. Sie verfährt daher auch meiſt monologiſch, tritt in Briefen, Abhandlungsform u. dergl. in der eigenen Perſon auf. Es iſt damit zugleich geſagt, daß, wie in der Stimmung die freie Heiterkeit, welche ihre Narren liebt und geneigt iſt, das eigene Ich unter den komiſchen Widerſpruch zu ſubſumiren, ſo im poetiſchen Acte die Objectivirung nicht eintritt; daher in Vergleichung mit den Zweigen der Poeſie nur eine Verwandtſchaft mit dem Lyriſchen übrig bleibt. Die directe Satyre wäre daher überhaupt nicht äſthetiſch, ſondern ethiſch, wenn ſie nicht im Einzelnen komiſcher Mittel, natürlich im Weſentlichen des Witzes, ſich bediente, und da die objectivſte Form des Witzes die Ironie iſt (vergl. §. 201—204), ſo folgt, daß ihr Verfahren, wenn ſie zu dieſer greift, am nächſten an die höhere und freiere Natur der indirecten Satyre grenzt. Das Lob der Narrheit von Erasmus und die ironiſchen Abhandlungen von Liscow mögen als Beiſpiele genannt werden. Allein hier ſchwächt ſich auch die praktiſche Gewalt einer Aeußerung des Geiſtes ab, die als beißendes Salz der trägen Maſſe des geſchichtlichen Lebens unentbehrlich iſt. Verdorbene Zuſtände wollen nicht mit der verſteckt lachenden Ironie, ſondern mit der äzenden Schärfe einer gründlichen Erbitterung bearbeitet, durchbohrt ſein, der äſthetiſche Standpunct weicht dem ethiſchen, dem das Verhüllte zu matt, zu ſchwächlich iſt. Fortgeſetzte Ironie iſt daher etwas Veraltetes, iſt Rokoko, wir ertragen das ſchleppende Hinterhalten nicht mehr. Es verſteht ſich, daß, je mehr bei dieſem poſitiv ſatyriſchen Verhalten der äſthetiſche Standpunct hinter den ethiſchen zurücktritt, deſto ausdrücklicher ein reiner Haß gefordert werden muß, der aus der Idee fließt: „die Abneigung könnte auch eine blos ſinnliche Quelle haben und lediglich in Bedürfniß gegründet ſein, mit welchem die Wirklichkeit ſtreitet, und häufig genug glauben wir einen moraliſchen Unwillen über die Welt zu empfinden, wenn uns blos der Widerſtreit derſelben mit unſerer Neigung erbittert; — die pathetiſche Satyre muß jederzeit aus einem Gemüthe fließen, welches vom Ideale lebhaft durchdrungen iſt“ (Schiller Ueber naive und ſentim. Dichtung. Werke B. 18, S. 252. 254). Die Satyre hat von einem durchaus perſönlichen, wilden Schimpfen und

Schelten in der jambiſchen Poeſie der Griechen (Archilochos) ihren Ausgang genommen; als eine Art von Vorübung für die Komödie hat das ſeine natürlichen Wege, aber fixirt, wie in den ſpäteren Satyren der Italiener und in den Gemeinheiten eines Murner, wird es abſcheulich. Nicht die Einzelheit, Perſönlichkeit des Objects iſt das Verwerfliche; was packen will, muß einen greiflichen Gegenſtand haben, und ſoll der Gegenſtand gründlich durchbeizt und durchpfeffert werden, ſo kann der Satyriker nicht genug ſpezialiſiren, auch die Farben mögen grell ſein, wenn nur das Häßliche nicht die furchtbare Erdenſchwere behält, wie in einem Juvenal. Das Weſentliche aber iſt, daß das nächſte Object immer nur der Punct ſein ſoll, an welchem ein allgemeines Uebel angefaßt wird, und wir werden den Satyriker um ſo mehr achten, wenn dieſes Uebel zugleich mit Macht bekleidet iſt, wenn es Muth fordert, es zu bekämpfen. — Die Satyre fällt im Ganzen und Großen naturgemäß in Zeiten der Auflöſung; die ſpäte Zeit Roms und das ſechszehnte Jahrhundert, dieſes freilich ſo viel friſcher und von Morgenluft bewegt, waren ihre Blüthe-Perioden.

§. 925.

1. Der eigentlich didaktiſchen Poeſie gehen mit dem Charakter ungeſchiedener Urſprünglichkeit in Epos und Drama Erzeugniſſe voran, welche den
2. Lehrgehalt als religiöſe Thatſache ausſprechen. In ausgebildeter Geſtalt ſchließt ſie ſich an die epiſche Dichtung als Beiſpiel, Parabel, Fabel und beſchreibendes Gedicht. Die naivſte unter dieſen Formen, verwandt mit
3. dem Thier-Epos, iſt die Fabel. Zu der lyriſchen Dichtung geſellt ſich die lehrende Ballade und Romanze, das Spruchgedicht oder die Gnome, Sprichwort, Räthſel, zu der dramatiſchen der lehrhafte Dialog und alle
4. die Formen, welche den Charakter pathetiſcher Monologe tragen. Daneben breitet ſich ein unbeſtimmtes Gebiet aus, das bereits der proſaiſchen Abhandlung verwandt iſt und ſeinen Zuſammenhang mit der Poeſie nur durch Schilderungen des Naturſchönen rettet, durch die es mehr oder minder dem beſchreibenden Gedichte ſich nähert: das eigentliche Lehrgedicht.

1. Wir haben die Theogonie und das urſprüngliche religiöſe Epos, das vor der Ausbildung der Kunſtpoeſie liegt, nicht in der Lehre von der epiſchen Dichtung, die gottesdienſtlichen Acte, aus denen das griechiſche Drama hervorgieng, die Myſterien des Mittelalters und die religiöſen Dramen der Spanier, die zwar der Kunſtpoeſie angehören, aber doch von jenen naiven Anfängen ſich ableiten, nicht in der Lehre von der dramatiſchen Dichtung als bleibende Arten aufgeführt. Darſtellungen des abſoluten Religions-Inhalts in Form von Ereigniß,

Handlung, Leiden, kurz reiner Mythus, nicht blos eingewoben in menſchliche Handlung und Leiden, ſondern als eigentlicher und weſentlicher Stoff, iſt niemals ungemiſchte Poeſie, ſondern Lehrpoeſie. Es verhält ſich anders in der bildenden Kunſt, hier iſt das Vorführen der göttlichen Perſonen ein lebendiges Motiv, um rein und allgemein Menſchliches darzuſtellen, weil es mit der ſinnlichen Erſcheinung Ernſt wird; in der Poeſie dagegen, wo das Anthropomorphiſche nur durchſichtige Vorſtellung bleibt und doch die Geſtalt in durchgeführte Handlung geſetzt wird, fällt hier die überzeugende Kraft der Lebenswahrheit weg; dieſe kann einem Ganzen von faſt lauter tranſcendenten Geſtalten und Begebenheiten nicht zukommen, menſchliche Sympathie iſt nicht möglich, wo es keine Schuld, kein eigentliches Glück und Unglück gibt, und wo dieſe nicht möglich iſt, bleibt nur das Verhältniß des Bewußtſeins zu reinen Ideen, die ihm unter poetiſcher Hülle eingeprägt werden. Freilich aber iſt bei dieſen primitiven Erſcheinungen des religiöſen Epos der Unterſchied von eigentlicher Lehrdichtung nicht minder einleuchtend: ehrwürdiger, feſter Glaube hält die großen Wahrheiten noch unbefangen in ſinnlicher Form feſt und iſt wirklich überzeugt, Thatſachen, Geſchichte und Handlung vorzutragen, zu vernehmen. Es iſt dieß der Antheil der Phantaſie an der Religion, durch welchen dieſe die zweite Stoffwelt ſchafft (§. 416 ff.), und darin eben ruht die innigere Verwandtſchaft dieſer altehrwürdigen Lehrpoeſie mit der ächten Dichtkunſt; der Unterſchied aber liegt, wie geſagt, darin, daß dieſe niemals die zweite Stoffwelt ohne die urſprüngliche gibt und immer irgend einen Grad von äſthetiſcher Lockerung des unfreien Scheins vorausſetzt (vergl. §. 417. 418).

Die eigentliche Lehrpoeſie dagegen hat entweder bei übrigens phantaſieloſer Bildung den unfreien Schein in religiöſen Dingen behalten, aber auf Verſtandsgründe geſtützt und das iſt ebenſo gut, wie wenn ſie ohne dieſen proſaiſch geretteten Phantaſie-Antheil bildloſe Wahrheit vortrüge, oder ſie hat ihn aufgehoben und dann tritt eben der letztere Fall ein, die Zuthat der Phantaſie aber legt ſich nachträglich an den ſo getrennten und für ſich bewußten Gehalt. Eine genauere Erörterung der Heſiodiſchen Theogonie und des Verwandten in der griechiſchen Literatur gehört nicht hieher; dieſelbe hätte übrigens Alles, was die orientaliſchen Religions-Urkunden von ausdrücklich und zuſammenhängend vorgetragener Götterlehre, Göttergeſchichte enthalten, ebenfalls zu berückſichtigen. Aus der nordiſchen Welt reihen ſich daran die Edda-Lieder mythiſchen Inhalts und aus der althochdeutſchen die Evangelien-Harmonien Otfried's und die altſächſiſche, der Heliand. Dante, Milton, Klopſtock dagegen gehören der Kunſtpoeſie an und ſind in der Darſtellung der Formen des Epos beleuchtet worden, es weiſen aber die Bemerkungen in jenem Zuſammenhang herüber in den Begriff des Gebietes, in welchem wir uns nun befinden. So hat denn auch

das Drama urſprünglich vermeintliche Geſchichte, abſolute Geſchichte, Glaubensgehalt als Thatſache dargeſtellt und das moderne Schauſpiel iſt aus den Myſterien, wie das antike aus den Dionyſiſchen Feſt-Aufführungen, hervorgegangen; die geiſtlichen Dramen der entwickelten Kunſtpoeſie aber, wie ſie eigentlich nur in Spanien (vidas de Santos und autos sacramentales) geblüht haben, weben zwar den chriſtlichen Mythus in menſchliches Leben, Schuld und Schickſal ein, entziehen aber dieſem die rein menſchliche Wahrheit und Sympathie und ſind wirklich Nachkommen der Myſterien bei einem bigotten Volke, die keine Stelle in der Lehre von der Poeſie als ächte, des Bleibens werthe Formen finden können. Wir haben ſie bereits als Spezialitäten bezeichnet. — Eigentlich könnten wir nun zu der elementariſchen, großartig unbefangenen Lehrpoeſie auch das aus den dunkeln Zeiten vor der Kunſtdichtung überlieferte Gnomiſche, alle poetiſch vorgetragene, noch immer an den religiöſen Glauben geknüpfte ethiſche Wahrheit ziehen: einen Theil der ſogenannten Orphiſchen Poeſie, die Sprüche der ſieben Weiſen, das entſprechende Orientaliſche, wie es in poetiſcher Spruchform ſich durch die Religionsbücher der Inder und Perſer zieht, älteſte deutſche Spruchweisheit; allein wo immer Lebenswahrheit, nicht oder nur als Hintergrund der Anlehnung vermeintliche Thatſache vorgetragen wird, iſt die wirkliche Scheidung von Idee und Bild vorhanden und ſpricht ſich denn auch in der Zerſtücklung des Vorgetragenen, der Einzelheit der Sätze aus.

e. Wir haben ſchon bei der Satyre geſagt, daß es mancherlei Stufen und Miſchungsformen zwiſchen den beiden Enden: der organiſch bildenden Phantaſie und dem die äſthetiſchen Elemente nur äußerlich verknüpfenden Verfahren gibt. Die didaktiſche Poeſie geht immer vom geiſtigen Inhalt aus und von da erſt zum Bilde fort; ſie unterſcheidet ſich von der ſatyriſchen dadurch, daß ſie zwar vorausſetzt, das Leben entſpreche noch nicht dem, was es ſein ſoll, der Idee, aber es bei der bloßen Vorausſetzung beläßt, nicht die Anſchauung des Verkehrten und Erbitterung darüber zu Grunde legt. Es fehlt ihr daher die Leidenſchaft, welche die Phantaſie zu jenem negativen, komiſchen Acte aufbietet, den wir kennen gelernt haben; aber von der einen Seite belebt ſich ihre größere Nüchternheit durch die Wärme der Ueberzeugung und Geſinnung, von der andern kann leicht und unbefangen ein Anſchauungsbild an die Idee, welche den Lehrgehalt bildet, anſchießen und innig damit zuſammenwachſen, ſo daß die Lehre als das posterius erſcheint, das nur ſo von ſelbſt aus der Anſchauung hervorſpringt. Dieß liegt denn am reinſten vor in den Formen, die ſich an die epiſche Dichtung anſchließen. Das Beiſpiel (nicht im mittelhochdeutſchen Sinne, wo es Fabel und jede didaktiſche Erzählung bedeutet, ſondern im gewöhnlichen modernen Sprachgebrauche verſtanden,) bringt zum Beleg einer Wahrheit einen Fall, eine Erſcheinung aus dem Leben ohne Fiction herbei, worin dieſe Wahrheit real

geworden ist oder immer auf's Neue wird; es gehört eigentlich ganz in die Prosa und wird hier nur erwähnt als belehrende Stufe der Leiter, die von da zur Parabel und Fabel führt. Idee und Bild fallen in dieser einfachen Form gar nicht und ebensosehr ganz auseinander: gar nicht, weil die angeführte Erscheinung eigentliche Wirklichkeit der vorgetragenen Wahrheit ist, ganz, weil diese Wahrheit in unbestimmt vielen andern Erscheinungen ebenfalls wirklich ist, woraus sogleich folgt, daß doch die Wahrheit, der allgemeine Begriff und das zu seinem Belege beigebrachte Einzelne sich nicht decken, denn sind deren viele, worin jener realisirt ist, so sind es auch vielerlei (verschieden nicht wie Individuen einer Gattung, sondern Individuen aus verschiedenen Gattungen), so sind in ihnen auch noch andere Wahrheiten wirklich; die Güte eines Beispiels besteht nur darin, daß die vorgetragene Wahrheit den wesentlichsten unter den Zügen des angeführten Wirklichen bildet. Die Parabel dagegen fingirt einen Hergang für ihren Zweck, hebt als Band zwischen ihm und der Wahrheit, die sie vortragen will, das tertium comparationis heraus und knüpft an dieses die letztere. Hat sie sich ihren Fall erfunden, so ist er eben ganz auf dieß tertium angelegt, und daß in solchem Hergang auch noch andere Gesetze, Wahrheiten liegen können, geht sie gar nichts an. Der Zusammenhang zwischen Idee und Bild ist daher loser, als im Beispiel, aber loser im Sinne des Freien, was sich das zweckmäßigste Anschauungs-Bild selber mit Phantasie schafft, und ebendadurch straffer. Die Parabel ist demnach eigentlich ein Gleichniß, aber ein entwickeltes, zur Erzählung ausgebildetes, episch gewordenes Gleichniß und diese Entwicklung hat ihren Grund darin, daß die vorzutragende Lehre nicht einfach, sondern vielseitig ist, eine Reihe von belegenden Momenten, eine Reihe von Vergleichungspuncten fordert (vergl. Babrios Fabeln übersetzt, nebst einer Abhandlung über die Fabel u. s. w. v. W. Hertzberg S. 93 ff.). Es ist in der Sache begründet, daß der Parabeldichter am liebsten einen Vorgang aus der Menschenwelt erdichtet, weil er hier die reichsten Vergleichungspuncte für seinen vielseitigeren Lehrgehalt findet. Dieser bewegt sich weniger im untergeordneten Gebiete der Lebensklugheit, als in dem hohen und ernsten der Ethik; die Parabel ist eine Bilderschrift, welche kindlichen Menschen erhabene und ehrwürdige, auf die Religion gegründete Wahrheiten des sittlichen Lebens einprägt und ihren frischen Geist durch die einleuchtende Zweckmäßigkeit erfreut und erfaßt. Der Lehrgehalt wird direct ausgesprochen: „das Himmelreich ist gleich" u. s. w.; der Parabel-Erzähler gesteht offen, daß das Bild blos Mittel ist; Nathan in der Parabel von den drei Ringen thut es zwar nicht ausdrücklich, aber es liegt im Anlasse, daß der Lehrzweck seiner Erzählung kein Geheimniß ist. — In der Fabel nun scheint auf den ersten Blick das Verhältniß zwischen dem Bild und dem Gehalte viel lockerer zu sein, als in der Parabel. Das Gleichniß

wird auch in ihr zur Erzählung, dieſe aber iſt Fiction in viel engerem Sinne, denn ſie leiht der unbeſeelten Natur, Pflanzen, Bergen, Gewäſſern, einzelnen Organen des Körpers, vor Allem aber der Thierwelt Bewußtſein, Vernunft, Sprache und verlegt ſo Handlung in ein Gebiet, wo es nach Naturgeſetzen keine gibt, freilich eine Handlung, die dem beobachteten Charakter der Naturweſen entſpricht. Producte der menſchlichen Kunſt treten ebenfalls auf und werden wie beſeelte Naturweſen aufgefaßt. Lehrhafte Fiction auf Grundlage der Naturbeobachtung iſt alſo das Weſen der Fabel, nicht blos der Aeſopiſchen, ſondern der Fabel überhaupt. Daß auch geiſterhafte Geſtalten, Rieſen und Zwerge, Götter, allegoriſche Perſonen auftreten, ändert nichts an dieſem Charakter, denn ſie werden in dieſem Zuſammenhange ganz ähnlich wie typiſch einfache Thiercharaktere verwendet; daß ſich die Fabel in Sammlungen jederzeit mit Parabeln gemiſcht hat, welche mit ihr unter Einem Namen befaßt werden, kommt nur von der nahen Verwandtſchaft beider Formen und der Ungenauigkeit gewöhnlichen Sprachgebrauchs. Die Fabel vereinigt alſo Wunderbarkeit und Natürlichkeit. Die erſtere Eigenſchaft ſcheint denn eine Abſichtlichkeit des Bildes, eine Aeußerlichkeit ſeiner Beziehung zu ſeiner Idee, einen Verluſt an Einfachheit und ſchlichter Angemeſſenheit in Vergleich mit der Parabel zu begründen. Allein umgekehrt: der Vergleichungspunct iſt durch die geläufige Einfachheit und Entſchiedenheit der Züge, die von dem Naturweſen entlehnt werden, namentlich die ſchlechthin einleuchtende Analogie der allbekannten Thiercharaktere zu menſchlichen Eigenſchaften, Geſinnungen, ſo ganz ſchlagend, daß er mit voller Ungeſuchtheit hervorſpringt. Es iſt nur ein unmerkbarer Ruck, der das Menſchenähnliche zum Scheine des wirklich Menſchlichen erhebt, ein augenblickliches ſcheinbares Ernſtmachen aus einer Unterſchiebung, die jedes lebendigen Menſchen Phantaſie leicht und gern mit den Naturgebilden vornimmt, am meiſten die kindliche, und der Fabel gehört urſprünglich ein Auditorium, das wie die Kinder gewohnt iſt, Bäume, Steine, Flüſſe, Tiſche, Meſſer und Gabel, Fuchs und Wolf ſprechen zu laſſen. Es iſt nichts zu verwundern, es verſteht ſich von ſelbſt. Die Beziehung der vertrauten und einleuchtenden Eigenſchaften der Naturweſen auf das tief verwandte Menſchliche liegt nun eben ſchon in dieſem Rucke zum ſcheinbar wirklich Menſchlichen; der Dichter braucht daher die Moral gar nicht herauszuſtellen, ſie wird, wenn er richtig und lebendig erzählt, in der Handlung ſelbſt von den Acteuren ausgeſprochen. Ja die Lieblichkeit und der Humor der Erzählung gewinnt unter der Hand ein Intereſſe für ſich, einen ſelbſtändigen Werth, und die Fabel, indem ſie mit dem Lehrzwecke ſpielt, hebt ſich dadurch näher an die ſelbſtändige Poeſie. Es hängt aber die Entbehrlichkeit des Epimythions noch anders zuſammen: die Fabel ſtand urſprünglich nicht für ſich, ſondern gehörte dem Leben an, wurde bei Anlaß einer Situation, einer

Thatsache vorgetragen (Fabel des Menenius Agrippa) oder war Theil eines größeren Gedichts und dieser Zusammenhang gab von selbst die Beziehung, den Sinn (vergl. Hertzberg a. a. O. S. 128, dessen scharfsinniger Untersuchung wir überhaupt in diesen Erörterungen folgen). Erst die historische Aufbewahrung, die Nachahmung in der Kunstpoesie hat sie vereinzelt, ihr diese Beziehung genommen und dafür das ausdrückliche fabula docet aufgedrängt. Dadurch ist sie zugleich um ihren Grundzug, die Naivetät gekommen und selbst Lessing konnte epigrammatische Kürze mit kindlicher Einfachheit verwechseln. Es mag eine witzige, pointirte, satyrische Fabel berechtigt sein, aber sie ist ein später, moderner Ableger der wahren. Diese ist Eigenthum des frischen Auges, das die Natur liebevoll und unbefangen belauscht, das Thierleben nicht in der Studirstube, sondern in Wald und Feld, Stall und Hof beobachtet hat. Die Fabel ist im besten Sinne ein Stück rechter Bauern-Poesie. Daher ist sie auch nicht eigentlich ethisch; die Bauernklugheit entnimmt praktische Sätze, Regeln des Lebensverstands aus dem verwandten Naturleben, namentlich aus dem Egoismus, der Sinnlichkeit, der List des Thieres. — Parabel und Fabel sind demgemäß von so ursprünglichem Charakter, daß wir sie zu jenen unbefangenen, altehrwürdigen Urformen der Lehr-Poesie hätten stellen müssen, wenn sie nicht doch durch die Isolirung einer einzelnen Lebenswahrheit sich von einem Gebiete sonderten, das noch im großen, monumentalen Zusammenhange des mythischen Glaubens und seiner Phantasiewelt liegt. — Auf einen größeren Zusammenhang anderer Art weist allerdings die Fabel hin. Dieß ist die Thiersage. Sie belauscht die Thiere und hebt wie die Fabel das Menschenähnliche ihres Thuns in die Form des wirklichen Bewußtseins, der Sprache, allein sie hat nicht daneben den Menschen im Auge, um, was sie an den Thieren beobachtet, nun mit Lehr-Absicht auf ihn zu beziehen, das Interesse bleibt ihnen ungetheilt und sie werden zu freien, selbständigen Wesen, Personen für sich, wie in der Heldensage die Helden, daher auch mit Eigennamen, die ursprünglich Charakterbezeichnungen sind, wie diese ausgestattet. Es ist daher natürlich, daß die Hauptpersonen freie Waldthiere sind, Raubthiere von fest ausgesprochenem typischen Charakter, und die Thiersage weist auf die ältesten Zeiten des deutschen Volkes, dem sie ausschließlich eigen ist, auf frisches Wald- und Jägerleben zurück, das „die Heimlichkeit der Thierwelt" belauschte, sie athmet „Waldgeruch" (J. Grimm. Reinhart Fuchs Einl.). Nun kann aber der Mensch, der ein so nahe Verwandtes in der Natur liebend beobachtet und dichtend umbildet, nicht völlig sich selbst neben dem Gegenstande vergessen; er kann nicht dauernd in das Thier den Menschen ganz hineinsehen; der Mensch ist außerdem noch da und die Hinüberziehung muß eintreten, es muß einleuchten, daß ja dieß Alles ein sprechendes Bild des Menschenlebens ist; das Bewußtsein der Beziehung wächst mit dem

Verfolgen, dem Ausspinnen der einzelnen Abenteuer und endlich springt — nicht Lehrabsicht wie in der Fabel, aber *Satyre* als Bedeutung des Ganzen hervor, Satyre von jener negativen Art, die nur im Sinne der untergelegten Folie verfährt. Die Thiersage steht ursprünglich nur an ihrer Schwelle, sie bewegt sich aber nach und nach nothwendig über dieselbe; das Ausspinnen äußert sich zugleich als der Trieb, ein zusammenhängendes satyrisches Weltbild zu schaffen, daher ein Zug zur Verbindung der einzelnen Erzählungen, der ganz wie in der Heldensage endlich zu einem Epos führt. Dieß Epos ist denn die vollendete Ironie des Heldengedichts, ein Bild der Welt, wie sie ist, wenn man das Gewissen daraus wegläßt, ein Streit der allgemeinen Selbstsucht, worin die listigste jede andere überholt. Seine Vollendung fällt natürlich in eine ungleich spätere Zeit, sie fällt zusammen mit der Epoche, da die Nation jenes bittere Ding, das wir Erfahrung nennen, um eine Welt von Illusionen erkauft und da sie begriffen hat, was eigentlich Politik und was Pfaffenthum ist, da „Reineke Fuchs wirklich zum Kanzler des Reichs geworden ist" (Rosenkranz Gesch. d. deutsch. Poesie im Mittelalter S. 611). Es ist eine etwas schwierige Frage, wohin man das Thier-Epos stellen soll: in die Lehre vom Epos, von der Satyre, oder neben die Fabel. Nur die innige Verwandtschaft des bildlichen Stoffes entscheidet uns für die letztere Anordnung. Vermöge derselben ist es nur natürlich, daß sich Fabeln unter den Thiersagen finden, ja es fragt sich, ob die Fabel nicht eine degenerirte, didaktisch gewordene, zerstückelte Thiersage sei, wie J. Grimm annimmt; sie ist aber wohl vielmehr ursprünglich eine selbständige Schwester derselben. —

Aus diesen uralten, ursprünglichen Gebieten führt uns nun ein freilich rascher Sprung, wie ihn die Mannigfaltigkeit der Formen in diesem gemischten Gebiete mit sich bringt, zu dem *beschreibenden* Gedichte. Es blühte im achtzehnten Jahrhundert, als die Poesie mit allen Kräften nach der Natur, nach der Anschauung drängte, aber das Grundgesetz, daß sie nicht malen darf, als hätte sie ein räumlich Festes vor sich (vergl. §. 847), noch nicht begriffen hatte. Nun gab man Naturschilderungen ohne Handlung; hiemit war der ideale Gehalt in das unorganische Verhältniß gestellt, daß er nicht als immanente Bewegung in den Darstellungsstoff selbst eindrang, daher als Lehre *neben* denselben treten mußte, und so kann keine Frage sein, daß Werke wie Thomson's Jahreszeiten, Brocke's irdisches Vergnügen in Gott, Haller's Alpen, Kleist's Frühling in das didaktische Gebiet gehören, und zwar des objectiven Charakters der Schilderung wegen in dessen epische Sphäre. — Noch ist kurz ein Ausläufer der Poesie nach einer andern Art der Prosa, nämlich der *historischen* Wahrheit zu erwähnen: die *Reimchronik*, ein Werk der Kindheit der Geschichtschreibung im Mittelalter; die Geschichte ist mit der Sage vermischt und ladet so zur Bearbeitung

in Versform ein. Von dem Verhältnisse der reifen Kunst der Geschichtschreibung zur Poesie ist in §. 848, Anm. die Rede gewesen.

a. Andere Formen der didaktischen Dichtung schließen sich dem Lyrischen an und am nächsten der ächten Poesie stehen offenbar die erzählenden lyrischen Formen, die bei unverhülltem Lehrzweck doch den indirecten Weg einschlagen, die Lehre in den Körper des Stoffes, etwa als Ausspruch in den Mund einer handelnden Person zu legen. Welcher Anmuth die didaktische Dichtung fähig ist, wie verkehrt es wäre, ihren Werth zu verkennen, wenn er nur an seinen Ort gestellt ist, zeigen so treffliche lehrende Balladen oder Romanzen, wie Göthe's Schatzgräber, Schiller's Theilung der Erde, Pegasus im Joche. Der Zauberlehrling neigt entfernt zum Didaktischen; es gibt unendliche Uebergänge. Dagegen dehnt sich nun das weite Gebiet des direct Didaktischen, das dem Lyrischen parallel läuft, in dem einfachen, unmittelbaren Aussprechen und Hinstellen ethischer, überhaupt praktischer Wahrheit, wobei das ästhetische Element nur als Gleichniß, Metapher u. s. w. seine dienende Rolle spielt: es ist das Gnomische, herausgenommen aus seinem Verhältniß als bloßes Moment im Lyrischen (vergl. §. 885, a.): Spruch, Xenie, oder unter welchen Namen es auftreten mag, der Ausläufer der Lyrik der Betrachtung (vergl. §. 894), in kürzerer Fassung, einfachem Hinstellen einer Wahrheit dem Epigramm, in vollerer, aber an eine Situation geknüpfter Entwicklung der Elegie nachbarlich verwandt, ja mit ihr zusammenfließend. Es ist der reiche Schatz seiner Lebensweisheit, den ein Volk in der Form schöner Gedankenpoesie an den Grenzlinien seiner höheren, rein ästhetischen Dichtung aufhäuft; alle ächten National-Literaturen, vor Allem die hebräische, griechische, deutsche bieten eine Fülle der gediegenen Nahrung für Geist und Charakter, die in diesem einfachen, gesunden Brode liegt. Wir dürfen jene Dichter-Naturen nicht gering anschlagen, die, nachdenklich, wie Walther von der Vogelweide, zwischen der reinen lyrischen Stimmung und der strengen Betrachtung sich bewegen und alle Verhältnisse ihrer Zeit mit dem Salze des ernsten Gedankens durchdringen, noch dürfen wir dem vollen Genius unsere Liebe entziehen, wenn im Alter seine Phantasie nachläßt, sich zersetzt und den Gehalt einer langen Erfahrung und Geistes-Arbeit nach allen Lebens-Beziehungen in sinnvollen Sprüchen widerlegt, wie Göthe in seinen zahmen Xenien. Aber auch in seiner besten Zeit hat er und Schiller zwischen dem scharfen Hagel der satyrischen Xenien die reinsten Goldkörner, ja volle, aus Gold getriebene Kränze gnomischer Poesie ausgestreut. — An diesen Zweig der lehrhaften Kunstpoesie reiht sich als Ausdruck der praktischen Volksweisheit das Sprichwort. Es liegt weiter ab von der Dichtung, es ist gangbare Münze mitten im wirklichen Leben, daher es zwar gern, aber nicht wesentlich und nothwendig rhythmische Kunstform und Reim annimmt. Doch ist es meist (nicht immer, denn es kann auch nackt und

direct eine Regel, Rath, Lehre in kurzem Satz aussprechen) poetisch durch sein eigenthümliches bildliches Verfahren. Es liebt nämlich, eine allgemeine Erfahrung aus dem Natur- oder Menschen-Leben als einen Satz hinzustellen, der eigentlich die figürliche Seite bildet, aus welcher durch den Vergleichungspunct die beabsichtigte Lehre erst zu ziehen wäre, die wirkliche Ziehung derselben aber dem Leben selbst, dem jeweiligen Falle zu überlassen (z. B. Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, eine Hand wäscht die andere u. s. w.) Gerade daß es die Anwendung nicht selbst übernimmt, darin liegt sein Charakter, für den Hausbrauch des wirklichen Lebens bestimmt zu sein. Wird das Bild aus den menschlichen Zuständen und Thätigkeiten genommen, so ist es natürlich eine greifliche Sphäre derselben, organisches Leben, Handwerk u. s. w. Es kann übrigens auch humoristisch die transcendente Welt verwendet werden, als wäre sie so vertraut und nah wie die menschliche (z. B. wenn der Teufel hungrig ist, frißt er Fliegen). — Endlich verläuft sich die fragmentarische Form der didaktischen Dichtung in das Gebiet des Spiels durch die verschiedenen Arten des Räthsels. Es wird aufgegeben, ein Wort zu errathen und das Finden (in der gewöhnlichen, allgemeinsten Form) dadurch erschwert, daß solche Eigenschaften des Gegenstands angegeben werden, die er mit andern gemein hat, und daß sie der Räthseldichter gerade mit der Absicht, nach andern Gegenständen irre zu führen, bezeichnet und zusammenstellt, während er doch zugleich durch Winke einflicht, die auf den rechten Weg leiten. Das Räthsel ist enge mit der Allegorie verwandt, aber es ist ehrlicher, als diese: es gesteht, daß es blos Spiel ist und hilft dem verlegenen Rather durch schließliche Nennung des Worts oder Zugeständniß des richtigen Funds aus der Noth. So verhält es sich z. B. mit den Allegorieen im zweiten Theile von Göthe's Faust nicht; wir sollen rathen und werden nie wissen, ob wir richtig gerathen haben.

An die dramatische Form findet begreiflich in der didaktischen Poesie weniger Annäherung statt; das forttönende Aussprechen des directen Rathes (wie in Tiedge's Urania) gemahnt nur ganz entfernt an den Monolog und der Dialog bringt, da er nicht zur Handlung fortschreiten kann, ungleich weniger ästhetisches Leben herzu, als das schildernde Element in den Formen, die sich an die epische Poesie anlehnen. Die strenge Wissenschaft hat, angelockt von dem Scheine natürlicher Zweckmäßigkeit, welchen der Dialog nach der subjectiven Seite für das Verhältniß zwischen dem Lehrer und Schüler, nach der objectiven für das Verhältniß von Satz und Gegensatz, Grund und Gegengrund, überhaupt für das Dialektische entgegenbrachte, diese Form geliebt, aber die Erfahrung gemacht, daß die Zuthat der Poesie, die Zerfällung in Personen, die nothwendigen Anknüpfungen an Zufälligkeiten der Situation u. dergl. ihr nicht förderlich, sondern nur hinderlich,

störend ſind. Wo die Wiſſenſchaft auf ihrem eigenen, ſtrengen Boden ſteht, ſoll ihr die Poeſie nicht folgen wollen; ſie lenkt vom Wahren als blos Wahrem ab und die Miſchung verwirrt durch die Theilung unſeres Intereſſes an den Selbſtzweck des Schönen und an den Selbſtzweck des Wahren.

4. Endlich gelangen wir zu dem äußerſten breiten Rande dieſes Gebietes, dem Lehrgedicht im engeren Sinne des Worts. Es nimmt eine beſtimmte Materie vor und handelt ſie nach ihrer innern, gegenſtändlichen Ordnung ab; der ausgeſprochene Lehrzweck, die logiſche Ordnung und die ausgedehnte Durchführung ſind ſeine Merkmale. Hier iſt die Grenze, wo die Poeſie in die Abhandlung übergeht und das Aeſthetiſche am entſchiedenſten nur äußerlich anhängt. Es iſt klar, daß dieſes ſich in dem Grade verſtärkt, in welchem der Gegenſtand naturvoll iſt, innige Beziehung des Menſchen zur Natur enthält: dann nähert ſich das Lehrgedicht in ſeinen epiſchen und lyriſchen Elementen der Idylle; ſo vor Allem in den Gedichten vom Landbau. In Heſiod's Werken und Tagen beſitzt auch dieſe Gattung ein Gedicht jenes urſprünglichen, ehrwürdigen Charakters, der allerdings die idylliſche Wirkung nur für uns hat, denn hier iſt das Bild eines Zuſtands, der weit hinter der Trennung der Kräfte und Zerſpaltung des Lebens liegt, die den müden Menſchen treibt, in der ländlichen Natur die verlorene Einfalt zu ſuchen, hier iſt urſprüngliche Einfalt, die einfache Thätigkeit in Feld und Haus mit ihren Regeln und Geſetzen bildet Einen ungetrennten Kreis mit den höchſten ethiſchen Pflichten und mit der Religion; wogegen Virgil's Georgica ihre Anleitungen mit einer Naturſchilderung ſchmücken, die ſchon den elegiſchen Charakter einer Welt tragen, wo das Gemüth die verlorene Natur wieder aufſucht, um ſich in ihr zu erholen. — Ein Reichthum poetiſcher Motive liegt in den Heilkräften, die aus dem Schooße der Natur ſprudeln; Neubeck hat in ſeinen „Geſundbrunnen" einen glücklichen Stoff glücklich behandelt. — In anderem Sinn erwärmt ſich das Didaktiſche, wenn eine Seite des menſchlichen Lebens ergriffen wird, die dem Affect angehört und an ſich keine Methode kennt, wie in Ovid's Kunſt zu lieben; hier entſteht durch das Lehrhafte, das Abhandelnde eigentlich eine freie und heitere Ironie des Lehrgedichts. Das ethiſche Lehrgedicht, ſei es ermahnend oder tröſtend (Opitz: von der Ruhe des Gemüths, vom wahren Glück, Troſtgedicht in den Widerwärtigkeiten des Kriegs), hat neben der Poeſie der Schilderungen ſeine äſthetiſche Stütze auf die Energie des Pathos zu ſtellen. Die farbloſeſten Bildungen entſtehen natürlich, wenn rein wiſſenſchaftliche oder techniſche Materien behandelt werden. Noch einmal iſt allerdings naiv alterthümliche und moderne Form des Bewußtſeins zu unterſcheiden: der poetiſche Vortrag der Philoſophie im Mund eines Parmenides und Empedokles iſt etwas Anderes, als die Gedichte eines Lucretius und

gar der Neueren von der Natur der Dinge. Die Stubenpoesie hat sich denn über alle möglichen Zweige der Wissenschaft verbreitet bis zu den anmuthigen Sphären der Medizin (Bilderdyk über die Krankheiten der Gelehrten); sie hat höhere, künstlerische (ars poetica des Horaz u. s. w.) und niedrige Technik, bis zur Seidenspinnerei, in ihr Bereich gezogen: aus dem ästhetischen Inhalt der ersteren ist ihr geringer Gewinn an poetischem Werth erwachsen, denn die Wohlweisheit des Recepts, so viel Verständiges dasselbe enthalten mag, sinkt an dem freien Geiste des Ideals, über den sie sich ergießt, als mattes, laues Wasser hinunter.

§. 926.

Die Tendenzpoesie verhüllt die unorganische Verbindung der ästhetischen Elemente, welche in der didaktischen zu Tage liegt, unter der Energie des pathetischen Hindringens auf den Zweck und nähert sich dadurch einem andern Grenzgebiete der Poesie, der Rhetorik. Diese greift vom praktisch ethischen Boden in die Dichtkunst herüber, indem sie zum Zweck einer bestimmten Wirkung auf den Willen Gefühl und Phantasie aufbietet und diese Mittel mit denen der Ueberzeugung zu einem künstlerischen Ganzen verarbeitet.

Die Lehrpoesie im Großen und Ganzen will allerdings nicht blos auf den theoretischen Geist wirken, sondern auf das sittliche, politische Leben (vergl. §. 547), aber doch nur mittelbar und unbestimmt eben durch jenen. Die Tendenzpoesie (vergl. §. 547. 484) hat den bewußten Zweck, sich direct in das Leben hineinzuarbeiten, die Gemüther zu bestimmen, daß sie durch den Willen die Idee, für welche der Dichter begeistert ist, realisiren, und indirect verfährt sie dabei nur sofern, als sie diesen Zweck unter den poetischen Mitteln verhüllt. Sie ist in §. 848 als Fehler besprochen; hier, im Anhang, wo es sich von berechtigten Nebenformen handelt, muß sie noch einmal, und auch nach ihrer begründeten Seite zur Sprache kommen. Sie steht über und unter der didaktischen: über ihr, sofern das Pathos für ein bestimmtes reales Sollen gedrängter, acuter, feuriger ist, als die stille Wärme, die eine Betrachtung begleitet, unter ihr, sofern die Betrachtung, welche die Welt nicht unter dem Standpuncte des Sollens ansieht und nicht das pathologische Interesse hat, auf sie direct einzuwirken, idealer ist und wenn sie die höchsten Sphären zum Inhalte nimmt, dem Gebiete des absoluten Geistes angehört; man kann hinzusetzen, daß die geständige Lehr-Absicht weniger unbehaglich stimmt, als die versteckte des Wirkens, die man wittert und der man auf die Spur kommt. Je nach Standpunct und Situation wird man die eine der andern vorziehen und am leichtesten sich mit dem Tendenziösen versöhnen, wenn man sieht, daß es nur die schwächere Seite eines Dichters

geiſtes iſt, der in ſeinen Weiheſtunden das Feuer ſeiner Begeiſterung in den wahrhaft äſthetiſchen Prozeß der Phantaſie zu erheben vermag. Das Tendenziöſe iſt beſonders in der dramatiſchen Poeſie zu Hauſe, weil dieſe ſich am entſchiedenſten gegen das wirkliche, ſittlich politiſche Leben öffnet, und die Form, worin es ſich äußert, wird am richtigſten hier rhetoriſch genannt. Dieſer Zug hat ſich bei uns vorzüglich in Nachahmung Schiller's feſtgeſetzt, von welchem nach dieſer Seite in §. 896, Anm. die Rede war. — Im Uebrigen iſt es auch hier in der Ordnung, daß man ſich nicht immer auf die Höhe des ſtrengſten äſthetiſchen Maaßſtabs ſtellt, ſondern zu rechter Zeit auf den praktiſch ethiſchen herüberneigt und zufrieden iſt, wenn ein Tendenz-Roman, lyriſches Tendenzgedicht, namentlich aber Tendenzdrama einmal die trägen Gemüther mit ſtarken Hebeln faßt, erſchüttert, für große Ideen der Humanität, der Nationalität, der Freiheit und Gerechtigkeit begeiſtert. —

Wir ſind aber hier wirklich zu der letzten Grenzmarke gelangt, mit welcher ſich die Aeſthetik zu beſchäftigen hat, zu der Rhetorik. Ihr Grund und Boden iſt der praktiſch ethiſche: der Redner hat direct den Willen einer Verſammlung zu einem Entſchluſſe zu beſtimmen; nur die religiöſe Rede und noch mehr die ſogenannte Schaurede unterſcheidet ſich dadurch, daß ſie nicht einen einzelnen Entſchluß, ſondern eine bleibende Stimmung hervorzurufen ſucht, aber auch dieſe ſoll in den Willen übergehen und ſo iſt eben Willensbeſtimmung der ſpezifiſche, allgemeine Zweck des Redners. Für dieſen Zweck werden nun neben dem theoretiſchen Mittel der Ueberzeugung nothwendig ſolche in Bewegung geſetzt, welche der Poeſie angehören, denn die Ueberzeugung ſoll durch Entzündung des Gefühls, Affects und der Phantaſie zum Willens-Acte, zum Beſchluſſe werden. Das Epiſche tritt in der Schilderung, das Lyriſche in der directen Gefühls-Erregung, ſofern ſie noch vom Affecte, d. h. der Spannung gegen den Willen hin zu unterſcheiden iſt, das Dramatiſche in den ſtarken ſchlagartigen Wirkungen auf dieſe Kräfte hervor. Wirklich liegt nun aber in dieſer Verbindung poetiſcher Elemente mit der Proſa entſchieden nicht mehr eine Auflöſungsform der Poeſie vor, ſondern ein Herübergreifen eines andern Gebiets in dieſe, mag auch in der Perſönlichkeit des gebornen Redners gemäß den unendlichen Miſchungen, welche die Natur hervorbringt, die Verbindung der Elemente eine ganz flüſſige, lebendige ſein. Wir haben alſo den Boden der Aeſthetik unzweifelhaft verlaſſen und blicken bereits von einem andern nach ihr herüber. Zwar iſt auch die Anordnung der Rede keine Aufgabe des proſaiſchen Denkens, nicht rein logiſch, ſondern die beſtimmte Energie ſeines Zwecks gebietet dem Redner, die Ueberzeugungsgründe, die poſitiven und die negativen (widerlegenden), mit den poetiſchen Mitteln im Ganzen und im Einzelnen ſo zu diſponiren, daß dieſe ſämmtlichen Kräfte ſteigend zu einem Strom anwachſen,

der endlich reif ist, durch die Schleusen zu brechen, d. h. als Entschluß der Versammelten, als That in die Welt hinauszufluthen. Die eigenthümliche Mischung der Elemente bringt es mit sich, daß der Accent einseitig auf den Kunstbegriff gelegt werden und diese formale Auffassung sich mit praktischer List und Partei-Interesse zu der Ausbildung einer perfiden und doch höchst wirksamen Schein-Rhetorik verbinden kann. Dieß hat aber eben nicht die Aesthetik, sondern die Ethik zu rügen, soweit sie nicht als Politik Ursache hat, den Unterschied der politischen Moral von der Privat-Moral entschuldigend anzuwenden. Die wahre Beredtsamkeit aber theilt mit der Poesie die Lauterkeit der Idee.

Digitized by Google

Die logische Gliederung des **dritten Theils** ist diese:

I. Abschnitt: Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste.

II. Abschnitt: Die Künste.

Erste Gattung. **Die objective Kunstform oder die bildenden Künste.**

A. Die Baukunst.

B. Die Bildnerkunst.

C. Die Malerei.

Zweite Gattung. **Die subjective Kunstform oder die Musik.**

Dritte Gattung. **Die subjectiv-objective Kunstform oder die Dichtkunst.**

Die Eintheilung für den Handgebrauch muß davon abweichen und wird am zweckmäßigsten **den dritten Theil** in folgende zwei Bände zerlegen:

III. Band: Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste.
Die Baukunst.
Die Bildnerkunst und die Malerei.

IV. Band: Die Musik.
Die Dichtkunst.

(Auf diese Weise bildet der erste Theil des Werkes den I., der zweite Theil den II. und der dritte Theil den III. und IV. Band.)

Schnellpressendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Acme
Bookbinding Co., Inc.
300 Summer Street
Boston, Mass. 02210

Digitized by Google

3 2044 097 008 997

HARVARD UNIVERSITY

http://lib.harvard.edu

If the item is overdue, the borrower will be notified of the need to return it immediately.

THIS ITEM IS OVERDUE

PLEASE RETURN IMMEDIATELY

THIS ITEM IS CHARGED

PLEASE RETURN TO CIRCULATION DESK

CHARGED

Thank you for helping us to preserve our collection!